Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea Nº 51



BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO II

WAGNER vs. NIETZSCHE y viceversa



UrKultur



UrKultur

http://urkultur-imperium-europa.blogspot.com.es/

Escuela de Pensamiento Metapolítico NDR

Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea

Director:

Sebastian J. Lorenz

sebastianjlorenz@gmail.com

Número 51

WAGNER vs. NIETZSCHE y viceversa

SUMARIO

Nietzsche contra Wagner

Andrés Gómez

Introducción

*L*a postura de Nietzsche frente a la obra de Richard Wagner presenta un ejemplo de cómo el pensamiento toma la forma de una crítica a los valores modernos. No obstante dicha postura suele ser tomada como un conflicto personal que no trasciende más allá de comentarios fragmentados a través de su obra y en uno de sus últimos escritos (El caso Wagner), al que no se le presta atención, más que para ilustrar la euforia y las pasiones encontradas que se expresaban en los últimos momentos de lucidez de Nietzsche. La influencia de Wagner, afecta directamente la vida y la filosofía de Nietzsche ya que encamina su pensamiento desde muy temprano, al punto que la figura del músico llega a ser el reflejo de sus aspiraciones intelectuales y artísticas del filósofo; luego abjurará de esta poderosa influencia para convertirla en su antítesis. El recorrido que lleva a Nietzsche desde un extremo a otro de este problema, constituye una de tantas formas en que, para el filósofo, "se llega a ser lo que se es", asunto de primer orden en la medida que ilustra el devenir de una disposición del espíritu que sufre diversas transformaciones para llegar a un estado esencial. Las concordancias y discrepancias con Wagner marcaran este derrotero.

No hay contradicción en este problema aunque en apariencia pueda dar esa impresión. Hay que tener en cuenta que el pensamiento nietzscheano se desarrolla bajo la influencia de Wagner, pero que las motivaciones del mismo cambian a medida que la disposición de espíritu del filósofo va tomando la forma de un combate contra la cultura. En principio Nietzsche ve en Wagner la encarnación de unas fuerzas que responden a la ruptura con los ideales modernos a favor de la vida, fuerzas que trabajan al mismo tiempo en el joven profesor de filología, pero que al desarrollarse adquieren una cualidad distinta a las de las fuerzas que agencia Wagner.

La reflexión sobre el curso que toma del pensamiento nietzscheano frente a los ideales modernos apunta a la hipótesis de que se trata de un proceso en el que el filósofo asume y luego combate la carga que representan dichos ideales o valores que en sí mismos contienen el gran peligro, ante la imposibilidad de realizarse, de negar las manifestaciones de la vida en la existencia humana. En principio Nietzsche, a través de la música, intuye la capacidad que tiene el arte para transfigurar y afirmar la vida hasta en sus aspectos más terribles, y ve en Wagner al artista que tiene los medios para realizar este fin. Paradójicamente, a medida que se desarrolla el proyecto wagneriano, se hace cada vez más patente para Nietzsche la contradicción existente entre el carácter moderno de Wagner y su incapacidad de afirmar la vida al adoptar ideales que implican su negación.

Explorar la relación del filósofo con el músico resulta ser una vía para acercarse al pensamiento de Nietzsche, en lo relacionado con la transmutación de los valores modernos. Hay que tener en cuenta que Wagner fue capaz de mostrar mediante su arte el estado espiritual de una época en camino a la luz del entendimiento y a la realización de los ideales del progreso y la ciencia; sin embargo, según Nietzsche, Wagner, en actitud pesimista, busca en el arte y la filosofía, la oscuridad, como consuelo frente a un proyecto irrealizable: la modernidad.

Bajo este presupuesto, la interpretación de la crítica de Nietzsche a Wagner centrada en el artista pierde interés, mientras que adquiere significación desde la perspectiva de una crítica al pesimismo, es decir, a la disposición del espíritu que tiende a refugiarse en el pasado, a consolarse en la idea de la muerte ante un peligro inminente: la inevitable barbarie en la cultura moderna. Las transformaciones en la disposición del espíritu de Nietzsche, son las transformaciones de la época que se

evidencian en el propio individuo. El siglo XIX, específicamente la segunda mitad muestra un desencanto frente al proyecto moderno. Las condiciones sociales no corresponden a los anhelos del espíritu de la época. En Nietzsche puede verse un cambio de cualidad en la disposición del espíritu en la medida en que al principio se adhiere a la cultura en tanto que se vale de los conceptos de la época Kant, Shopenhauer, Hegel para expresar sus propias ideas y darle una justificación filosófica al programa a la renovación de la gran ópera wagneriana a través del drama griego, desde el texto El nacimiento de la tragedia. Posteriormente, en la enfermedad de Nietzsche lleva a un combate contra la cultura aleja cada vez más tanto de sus deberes académicos como de Wagner. También cuando surgen las dudas sobre los festivales de Bayreuth. Finalmente con el alejamiento de todo lo wagneriano por considerarlo una nueva forma de decadencia del espíritu. Este alejamiento es asumido por Nietzsche como una lucha contra lo que hay de pesimista en sí mismo, lucha que tiene como resultados toda la obra madura del filósofo desde Humano, demasiado humano hasta El anticristo. Es un asunto que rebasa los límites de la pura discusión formal, para llevar la discusión a la experiencia vital de Nietzsche, ya que es inevitable observar que tras la euforia de Nietzsche en Turín durante 1888, el proceso se precipita en el derrumbamiento mental del filósofo, llevándolo a un estado en el que se le oscurece la posibilidad de crear nuevos valores, convirtiéndose su estado en un problema que plantea diversos interrogantes a la posteridad. ¿Es posible crear a partir del delirio las condiciones para la superación de los ideales del hombre moderno? O ¿debemos conformarnos con que el programa de Nietzsche llega a su punto más alto con el planteamiento de un hombre superior que se hunde en su propio ocaso a costa de su afirmación?

A continuación, se presenta una tentativa de acercarse a al programa monumental de Wagner para la renovación de la cultura, desde la perspectiva de Nietzsche, que experimenta en tal proyecto transformaciones que lo llevan a diagnosticar la enfermedad de fondo que trae consigo el progreso espiritual moderno.

Nietzsche wagneriano

Al abordar algún tópico de la filosofía de Nietzsche, hay que tener en cuenta que todo problema surge de manera necesaria conforme con una vivencia vital. En ese sentido los problemas se organizan conforme a la intensidad de la vivencia. El encuentro con la música de Wagner no es una excepción, en 1861 cuando Nietzsche tenía 17 años llega a sus manos la partitura para piano de la obertura de Los maestros cantores, el "preludio de Tristán". Corresponde a una época en la que muy pocos se interesaban por la música de Wagner por considerarlo un "arte disoluto", ya que pretendía integrar en la música todas las artes. El preludio causaba reacciones negativas por lo extraño y novedoso. Particularmente a Nietzsche le causa un conflicto interior, puesto que provenía de una estirpe de pastores protestantes y además mostraba desde temprana edad una inclinación hacía lo extraño. La partitura de Wagner era una apertura hacía las fuerzas primarias de la vida. Este efecto se intensificó cuando tras su llegada a Leipzig en 1868 asistió a Los maestros cantores en un concierto de la sociedad. Según Fisher-Dieskau, "la vivencia del Tristán fue la que le permitió al joven conocer de cerca lo dionisiaco y lo que lo impulsó a reflexionar sobre ello pues en la embriaguez y lo orgiástico del lenguaje de Tristán, el dolor parecía provocar la alegría, la alegría parecía convertirse en dolor" Se confirma este hecho en una carta de Nietzsche a su amigo Erwin Rohde, después de asistir a este acontecimiento:

"Soy incapaz de enfrentarme a esta música con frialdad crítica: cada fibra, cada nervio palpita en mí, y no he tenido jamás, ni de lejos, un sentimiento tan duradero de arrobamiento como al escuchar la obertura citada en último lugar".

En ese mismo año ocurre el encuentro con Wagner, al que Nietzsche asociaba ya con los trágicos griegos que eran también poetas y compositores; además los sentimientos que le produjeron Los maestros cantores lo llevaron a relacionar la

música de Wagner con la filosofía de Schopenhauer de la que era seguidor. Para Schopenhauer la música "...es la copia inmediata de toda la voluntad de manera tal que ella misma es el mundo..." Nietzsche no tardó en entender que había una relación entre la música y el ser verdadero de las cosas pues "…la música es quien nos da todo lo que precede a toda forma, el núcleo íntimo, el corazón de las cosas…" . En el encuentro entre el músico y el joven estudiante se habló principalmente de Schopenhauer; Wagner quedó impresionado e invitó a Nietzsche a su casa en Tribschen, visita que se realizó meses después, cuando es nombrado profesor de filología clásica en Basilea.

Los años setenta son de gran agitación espiritual para Nietzsche: estalla la guerra franco-prusiana; El joven profesor ve en Francia al enemigo de la cultura alemana, al igual que Wagner, aunque surjan dudas por parte del filósofo quien vio posteriormente en la guerra, una amenaza contra cualquier proyecto de renovación cultural. En medio de estas contradicciones, se inscribe en el proyecto wagneriano de renovación de la opera, que tendría su culminación en los festivales de Bayreuth donde la opera integraría al teatro, la poesía y la pintura en busca de la obra de arte total evocando a la antigüedad. Nietzsche se inscribe al movimiento con los escritos El drama musical griego, Sócrates y la tragedia y La visión dionisiaca del mundo.

En los primeros escritos (escritos preparatorios para El nacimiento de la tragedia) hay un afán por introducir el pensamiento griego a la cultura moderna, influenciado en parte por Wagner y en parte por preocupaciones particulares; en estos escritos afirma que "…la música de los griegos está mucho más próxima a nuestro sentimiento que de la edad media…" con la diferencia que "…el griego genuino sentía siempre en ella algo ajeno a su patria, algo importado o del extranjero asiático…".

Tanto Nietzsche como Wagner consideraban que la música de su época estaba condenada al aislamiento de las artes por el influjo de la edad media: allí texto y música se disfrutaban separadamente, pero la música griega era esencialmente música vocal; había una unidad íntima entre texto y música mostrando un lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música. Unidad que también se veía en la poesía, donde el autor era quien ponía música a su canción y el poema no se daba a conocer sino a través del canto. Este aspecto encajaba perfectamente con el clima espiritual de Alemania, donde el deseo de renovación cultural estaba ligado a una búsqueda de identidad nacional. De modo que una articulación entre lenguaje y música en la opera moderna implicaba la reivindicación de lo popular por medio de la música (la coral en la última parte de la novena sinfonía de Beethoven es un ejemplo de ello). Pero Nietzsche observaba que no necesariamente esta unidad entre texto y música llevaba al sentimiento nacional, pues el griego sentía en esta unidad, lo extraño, lo extranjero, el sentimiento dionisiaco.

A partir de la divulgación de estos escritos, Nietzsche se convierte en un personaje polémico en los medios académicos por su visión del mundo griego y por sus simpatías por Wagner: su visión del mundo griego causa malestar por ser considerada una cadena de paradojas; su simpatía por Wagner, por su participación en 1869 en el congreso de obreros junto a Bakunin en Basilea. Nietzsche le escribe a Paul Deussen:

"Hay días, y muchos, en los que sólo hablo en nombre del cargo...también noto cómo mi preocupación filosófica, moral y científica persigue una meta, y cómo yo - quizá el primero de todos los filólogos- me convierto en unidad !Qué maravillosamente nueva y cambiada me parece la historia, especialmente el mundo helénico! He de enviarte de una vez las conferencias que pronunciado últimamente, de las cuales la última fue concebida como una cadena de paradojas y ha despertado en parte odio e ira. Tiene que haber escándalo. He desaprendido ya la consideración en lo fundamental: seamos compasivos y condescendientes con un hombre determinado, pero rígidos, con la antigua virtud romana, al manifestar nuestra visión del mundo".

Por estos días más que antes se manifiesta la pugna del filósofo entre vocación y profesión, causada en gran medida, por el llamado que le hace el proyecto wagneriano, pero sobre todo por que "nota que su preocupación filosófica, moral y científica persigue una meta". Esta meta también es un llamado pero desde la experiencia de lo dionisíaco que descubre en la experiencia griega de la música. Para entender lo que Nietzsche experimentó al descubrir en el coro griego, hay que tener en cuenta su origen:

En principio por "coro" se designaba el lugar circunscrito para la danza, la palabra evoluciono al unirse el canto a la divinidad. Esta experiencia de danza y canto, que une lo pagano y lo divino, evoca un sentimiento musical que rige luego una idea poética provocando una sensación sin objeto. A esta sensación responde lo dionisiaco, en la medida en que conduce a un olvido de sí mismo.

El descubrimiento de esta experiencia cobra para Wagner vital importancia en lo que respecta a la opera, en la orquestación antes de la escena dramática pues originariamente escena y acción constituían el contenido del canto. Wagner empieza a explicarse la relación entre música y acción a la manera como lo ilustra Nietzsche, con la diferencia que no es el coro sino la orquesta la que debía cumplir la misión creadora en el escenario.

A pesar de la concordancia a la que llega Nietzsche con el maestro, la sensación que constituye el descubrimiento de una experiencia desconocida en el mundo griego lo lleva a una concepción "nueva y cambiada de la historia". A través del olvido de sí se llega a una nueva forma de sentir "no histórica" Es decir, que en el instante, al olvidar todo el pasado en el umbral del presente, se puede llegar a redimir la cultura en tanto que se pierde la culpa que sirve como motor de la historia.

Para Nietzsche, la culpa es la carga inherente que lleva la historia y que pesa sobre la cultura. Es la causa del cansancio de los instintos, del ennui que envuelve a la Europa de su siglo. La culpa se oculta en el saber científico, en el conocimiento racional que encuentra en la unidad de la conciencia, la garantía de una interpretación verdadera del pasado. Lo dionisiaco rompe la unidad, es el azar que la historia quisiera abolir. Nietzsche encuentra una de las fuentes de la culpabilidad en los antiguos, en el fin de la tragedia, cuando en el drama musical griego se impone la racionalidad a las fuerzas dionisiacas en la comedia ática. Allí el texto se emancipa de la música con el fin de hacer racional lo que antes carecía de lenguaje y se expresaba en potencia y derroche (música y danza). Esto, debido al auge del socratismo que para Nietzsche es signo de decaimiento anímico, de pérdida de fuerza vital. Lejos estaba Wagner de comprender las fuerzas que atravesaban al discípulo, que se sentía atraído más por el haxis que le otorgaba el "Tristán" y por la jovialidad que encontró en Tribschen que por el proyecto cultural wagneriano. Ya intuía en la música de Wagner la expresión de decadencia vital que veía en la cultura.

Nietzsche contra Wagner

Antes del ataque a Wagner, Nietzsche afirmaba con toda sinceridad que la tragedia a la manera de los griegos había vuelto a nacer con el músico. Nietzsche albergaba la esperanza que el arte de Wagner pudiera quitarle a los alemanes su inclinación al cristianismo, que su música podía conducir a un conocimiento antiguo-pagano del mundo. Pero cuando la empresa de Bayreuth empieza a convertirse en una realidad también se desencadena en Nietzsche una rebelión que tiene germen en sus primeros escritos. Además, se hacen patentes la diferencia de expectativas de cada uno con la empresa, mientras para Wagner el proyecto significaba la renovación de la cultura mediante la institucionalización de su arte como símbolo de un sentimiento propiamente alemán; para Nietzsche la renovación cultural debía ser el medio para llegar al sentimiento anterior, a toda forma de nacionalidad e identidad.

El proyecto de Bayreuth consistía en la realización de un festival, en esta ciudad, dedicado exclusivamente a la música de Wagner; allí se convocaría a lo más excelso del público alemán para que presenciara el

arranque de la nueva cultura espiritual que daría un nuevo sentido a las artes. La ciudad contaría con un teatro exclusivo para la música de Wagner, quien estaría detrás de cada detalle para presentar todas las innovaciones y la aplicación de un nuevo gran formato para la opera. Como bien se puede verse en una carta al rey Luis de Baviera:

"Entiéndase que para mis obras que la causalidad externa ha lanzado al género de la opera, debería tener un teatro sólo para mí al que deberían invitarse, no al público de opera holgazán, acostumbrado a lo más trivial, sino únicamente a los que hasta ahora se han mantenido totalmente alejados de esos entretenimientos superficiales" La idea de un escenario monumental estaba pensado en concordancia con una música monumental, llena de excesos de brillo y ornato, donde el compositor estaba en el centro, dominando y auto afirmándose en su propio arte. La empresa de Bayreuth, según Nietzsche, "...pretendía ser el lugar de consagración del genio, en cuanto individuo aislado que sin signos precursores hace una nueva creación a un ritmo excesivo, alterando profundamente al público de su tiempo, que fue abordado sin aviso y al que se le exige ponerse al ritmo de esta creación..." Nietzsche suponía ingenuamente, en principio, que la empresa de Bayreuth integraría al público con la obra de manera similar a como ocurría en el drama musical antiguo. Lejos estaba de adscribirse al programa de Wagner al pie de la letra, luego de presenciar el carácter de fiesta popular que tomó el festival. Habiéndole aportado sustento teórico a su ópera al poner a los griegos a su alcance, vio que el público alemán no estaba a la altura de los sentimientos de una comunidad dionisiaca. Al contrario, Nietzsche veía en todo lo alemán, tal como se configuraba su espíritu, cansancio de instintos y sospechaba que bajo el cuerpo de la opera wagneriana no había otra cosa que romanticismo encubierto por un helenismo de gran formato.

Esto por supuesto no cayó muy bien en los wagnerianos que tenían fe en que la empresa de Bayreuth motivaría un arranque hacia la creación de los símbolos más excelsos de la nacionalidad. El espíritu misántropo de Nietzsche no estaba en concordancia con lo que se estaba convirtiendo el festival, como lo registra en Ecce homo:

¿Dónde estaba yo? No reconocía nada, apenas reconocí a Wagner. En vano hojeaba mis recuerdos. Tribschen, una lejana isla de los bienaventurados: ni sombra de la semejanza... ¿Qué había ocurrido? !Se había traducido a Wagner al alemán! !El Wagneriano se había enseñoreado de Wagner!

Estas impresiones llevaron a Nietzsche al convencimiento de que el refinamiento en la música y ser popular al mismo tiempo denotan un retroceso en el pathos y un avance en las formalidades. Eso precisamente fue lo que encontró Nietzsche como síntoma de decadencia en los griegos con la desaparición del drama musical y el surgimiento de la comedia ática. Tanto Eurípides como Wagner pusieron sus esperanzas en el pueblo para elevar su arte. En Sócrates y la tragedia muestra cómo el fin del drama musical y el surgimiento de la comedia ática se caracteriza, coincidiendo en ello con los personajes de la ópera wagneriana, en que los rasgos grandes y audaces que habían reproducido los actores, se volvieron más fieles respecto a la vida cotidiana . Se trataba, en ambos casos, más de hacer entender al espectador el desenlace del drama, que de producir en él el pathos propio del sentimiento dionisiaco. Ante esta situación Nietzsche se retira discretamente de Bayreuth a iniciar los preparativos para Humano, demasiado humano. Por su parte, Wagner siente que los festivales fracasaron en el montaje teatral y escenográfico a causa de la imposibilidad de hacer convincente el gran formato. Se recoge entonces a la composición del Parsifal. La obra de Nietzsche y la de Wagner están ya en completa disonancia, principalmente por la conversión de Wagner al cristianismo. La postura de Nietzsche no sólo cambia frente al enfoque teatral que le dio Wagner a su música; también frente a la concepción de la música en general, que antes se apoyaba en filosofía de Schopenhauer. La música, para Schopenhauer, estaba ligada a la imagen del mundo; esta era la expresión de

su voluntad. En Humano, demasiado humano, Nietzsche escribe en un apartado titulado "La música" que dice "…en sí, la música, no es profunda ni significativa, no habla de la «voluntad» ni de la «cosa en sí», esta identificación es una imaginación de la época que hubo conquistado todo el campo interior para el simbolismo musical". Sin embargo, este cambio de actitud respecto a la naturaleza de la música frente al mundo no es repentino; responde a lo formulado en El nacimiento de la tragedia respecto a la desaparición del drama musical y el surgimiento de la comedia ática. En esta última, la visión del mundo es optimista en la medida en que se hace racional, comprensible para todo el público, mientras que en el drama musical el mundo es lo cruel, lo peligroso a lo que se accede desde la música y el canto. Paralelamente Nietzsche observa que en la ópera de Wagner "…el aspecto feo del mundo originariamente hostil a los sentidos ha sido conquistado por la música…". Hay que aclarar que el pesimismo, tal como es asumido por los antiguos, no implica como en Schopenhauer una renuncia al mundo; por el contrario denota una actitud vital frente a la sobreabundancia de la existencia, como lo dice Nietzsche en el ensayo de autocrítica al nacimiento de la tragedia: "¿Es el pesimismo necesariamente signo de declive, de ruina de fracaso de instintos fatigados y debilitados?.... ¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección por las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida del bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba la fuerza?, ¿en el que ella quiere aprender qué es sentir "miedo" ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito trágico? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él la tragedia?".

Desde esta nueva perspectiva del pesimismo surge el cambio de óptica frente a la música, como una expresión de su nueva postura frente a Wagner y Schopenhauer; asimismo hay un combate frente a los ideales que sostienen la cultura moderna en la medida que son encarnados por los dos autores. La influencia de Wagner y Schopenhauer había motivado a Nietzsche a darle un excesivo valor al arte respecto a la vida, afirmando, en el "prólogo a Richard Wagner" que "…el arte es la tarea propiamente metafísica de la vida…". Ahora Nietzsche considera que este presupuesto significa que el hombre "…sólo se redime en la apariencia…", lo cual va en contra de la experiencia de lo dionisiaco descubierta en la visión del arte griego. Esto quiere decir que bajo el influjo de Wagner y Schopenhauer la música cumple el papel de consuelo metafísico frente a la visión pesimista del mundo, mientras que Nietzsche defiende la idea de que la música no es resignación frente al mundo sino afirmación y transmutación del mundo a favor del carácter trágico de la vida. La música de Wagner se le presenta ahora como un consuelo en el que la cultura alemana encuentra un narcótico para evadir la realidad y confortarse en la idea. El ataque de Nietzsche a Wagner toma una forma explícita, luego de la muerte del músico en los escritos posteriores a Así habló Zaratustra, desde Más allá del bien y del mal hasta Ecce homo. Por este tiempo la obra de Wagner era un estandarte del espíritu alemán. Nietzsche revisa en estas obras lo antes dicho en el lenguaje de Wagner y traducido al lenguaje de Zaratustra. Entretejiendo las alusiones a Wagner en este periodo se llega a la conclusión de que el problema no es ¿por qué Nietzsche se alejó de Wagner? Sino ¿Cómo pudo estar tanto tiempo ligado a músico? Wagner era una promesa para Nietzsche, al igual que Nietzsche para Wagner; pero aunque hubo un encuentro, en el descubrimiento del drama musical griego, a partir de allí cada cual tomó direcciones opuestas; mientras Wagner encontró su destino en los ideales de la comedia ática, Nietzsche tomó la vía de la tragedia. Si se examinan con cuidado los postulados de Nietzsche en sus obras maduras, puede verificarse su constancia; el contenido se mantiene; pero donde antes nombraba a

Wagner como encarnación de una doctrina, ahora se nombra a sí mismo o a Zaratustra: lo que se aprecia como cambio respecto a Wagner, no es otra cosa que la superación del "lenguaje de la cultura" en la misma medida en que ésta va perdiendo su peso en su propia experiencia vital. La separación de Wagner y la distancia a Schopenhauer implican un desprendimiento de los valores culturales del romanticismo, como bien lo dice en Ecce homo:

"A un psicólogo le sería lícito añadir aún que lo que en mis años jóvenes oí yo en la música wagneriana no tiene que ver en absoluto con Wagner; que cuando yo describía la música dionisiaca, describía aquello que yo había oído, - que yo tenía que traducir y transfigurar instintivamente todas las cosas al nuevo espíritu que llevaba dentro de mí. La prueba de ello, tan fuerte como solo una prueba puede serlo, es mi escrito Wagner en Bayreuth: en todos los pasajes psicológicamente decisivos se habla únicamente de mí -, es lícito poner sin ningún reparo mi nombre o la palabra "Zaratustra" allí donde el texto pone la palabra Wagner."

Para Nietzsche, el coincidir tanto con la música Wagner como con la filosofía de Schopenhauer, era causado por el uso que hacía de la semiótica particular de estos autores, con cuyos signos y medios lingüísticos intentaba expresar su propio pensamiento que a medida que se alimentaba de la experiencia de lo dionisíaco se encontraba cada vez menos conforme hablando en estos términos. Por lo tanto no hay una contradicción en este pensamiento, sino la superación del lenguaje en que se expresaba. Hay que tener en cuenta que la lucha contra la cultura es para Nietzsche una lucha contra el lenguaje que no permite expresar la emoción y el sentimiento que descubre en su vivencia particular de la modernidad.

El caso Wagner

El caso Wagner es un ejemplo del combate de Nietzsche contra las formas de expresión de la cultura moderna, siendo más que un diatriba contra Wagner desde la ópera italiana el resultado de una rigurosa revisión del idealismo alemán (Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Kant) que daba cuenta de la cultura desde el orden moral, interponiendo el ideal a la experiencia del hombre con el mundo. Nietzsche indica un escape a este orden moral, oponiendo al ideal la vivencia que surge del instante único e irrepetible en la experiencia de lo dionisiaco. A partir de esta vivencia se organizan los saberes en la búsqueda de una cultura que se integre con la vida.. El idealismo por su parte, propone una organización de la historia, que negando la vivencia vital, determina como finalidad la realización de la idea, realización que no se logra hasta que se llegue a la igualdad de condiciones de vida. Para Nietzsche lograr la igualdad de las fuerzas de la vida es una tarea irrealizable, pues estas se encuentran en un constante devenir; de manera que dicho ideal sólo se desarrolla como promesa, siendo la fuente de la desazón, del cansancio moderno, que desconoce experiencias a-históricas.



Nietzsche considera que el hombre debe ser superado, en la medida en que no soporta el vértigo que causa este tipo de experiencia. Para ello propone que el hombre moderno debe asumir esta tragedia, convirtiéndose en superhombre. En Wagner en Bayreuth ya decía que "…el individuo debe ser transformado en un ser superior a la persona por medio de la tragedia que debe hacerle olvidar el espanto que causa la muerte y el tiempo…" y en El crepúsculo de los ídolos define lo trágico como:

El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, - eso fue a lo que yo llame dionisíaco, eso fue lo que yo adivine como puente al poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo... sino para más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, - ese placer que incluye el placer del destruir...

Dentro de este contexto debe ser entendido El caso Wagner, como un "caso" en el que el arte ha tomado los valores del idealismo alemán a los que se le opone la experiencia trágica de la existencia. Del mismo modo, la crítica a la música que allí se plantea tiene como fin revisar la obra de Wagner a la luz de esta experiencia. De otro modo ¿cómo oponer Wagner a Bizet? ¿Cómo decir que una música es mejor que otra? Sí no se determinan los valores que la motivan, a saber: sí esta concebida para servir de consuelo, si es un síntoma de resignación o si se trata de una afirmación a vida con todo el elemento trágico que esto implica.

Es bien sabido el hecho de que la música de Wagner tiene toda su fuerza en el texto. Según Nietzsche, la función de esta música se limita a ambientar la acción. El contenido del texto, además es pesimista, los protagonistas son víctimas de las condiciones de la vida y buscan redención mediante el amor correspondido, encarnado en la mujer. Bizet, es para Nietzsche es un caso diferente, allí se aprecian los valores de la tragedia, la música predomina y motiva al texto, cuyo contenido es pagano, los personajes no buscan redención, sino que representan el amor al destino por medio de la guerra eterna entre los sexos. En el primer caso muestra un signo de decadencia; en el segundo de elevación.

Sólo cuando Nietzsche descompone la música de Wagner, se observa su relación con el estado espiritual de la modernidad. Nietzsche sabía que la música de Wagner desarrollaba una cierta inclinación a remontarse a su origen, haciendo uso del mito, celebrando así los elementos de donde había salido. Para Wagner todo tiene música propia y el origen de las cosas es el origen mismo de la música. Esto lo lleva a afirmar que en principio no está el sonido sino el gesto y a partir de éste busca el sonido. Wagner consigue así unir pequeñas unidades al gesto que es el que les da impulso por igual, agotando la fuerza particular de cada uno. Los elementos se ocultan así unos a otros lo que es particular, lo que no ha crecido en todos. De este modo muestra Nietzsche que hay una actitud moral y política de "igualdad de derechos para todos, la vida, la vitalidad es pareja para todos, la vibración y la exuberancia de la vida queda reprimida y comprimida en las figuras más pequeñas y el resto vitalmente empobrecido."

Hay que tener en cuenta que la música de Wagner pretende llegar al gran público, por ello se concentra en lo primordial en lo común del sonido; pero puesto en gran formato, de manera que sea haga inteligible para todo el mundo, logrando causar un efecto en el sentimiento popular. Esta, según Thomas Mann es la experiencia de lo moderno aplicado a la música; esta busca la perfección sin ser exclusiva, no conoce el pathos que impone la distancia, al contrario pone las altas formas de la espiritualidad para hacerlas populares. Desde esta óptica se comprende que la crítica de Nietzsche va dirigida a los ideales modernos y no sólo se trata de un ataque personal a Wagner. Se suele juzgar El caso Wagner con ligereza si se ve en su contenido un simple ataque personal a Wagner basándose en razones como la incapacidad que Nietzsche tenía para subordinarse, la frustración que sentía como músico. Hay que ahondar y ver, además que la crítica se basa esencialmente en la incapacidad que tenía Wagner para identificar las antítesis, siendo este rasgo a la vez es un caso general de la modernidad. Nietzsche muestra como cada época tiene una medida de energía a la que responden sus respectivas virtudes: las de una vida en auge y las de una vida en declive. A las formas de vida en declive se responde con las virtudes de la vida en auge; pero una vida en declive también se vale de las virtudes de la decadencia, y se resiste a todo

tipo de plenitud como una forma de defensa, tales como el deseo de igualdad. La primera forma, corresponde a la moral de los señores y la segunda la moral cristiana. "Wagner no entendió esta distinción", nos dice, en la medida en que "…miró de reojo una moral de señores llevando a la vez la moral contraria, el evangelio de los bajos, la necesidad de redención…" , mostrando así una inocencia entre contradicciones propia de la modernidad:

"...esa inocencia entre contradicciones, esa "buena conciencia" en la mentira son cosa "moderna par excellence", que define la modernidad. El hombre moderno representa en términos biológicos una contradicción de valores, se sienta entre dos sillas, dice sí y no de una sola voz. ¿Qué tiene de asombroso que precisamente en nuestros tiempos la falsia se hiciera carne y hasta genio, y Wagner habitara entre nosotros?...No sin razón le llame yo cagliostro modernidad. Pero todos, contra nuestra voluntad, contra nuestro conocimiento, tenemos metidos en la carne valores, palabras y fórmulas de origen opuesto; fisiológicamente considerados somos falsos...un diagnostico del alma moderna... ¿Por donde había de empezar? Por sajar con decisión ese cumulo de contradicciones entre instintos, por separar y extraer sus valores enfrentados, por la vivisección de su caso más instructivo."

Nietzsche muestra como las contradicciones en el terreno moral están "…metidas en la carne…" es decir de manera fisiológica, transmitidos por los antepasados y heredados a la descendencia, por lo tanto se hace necesaria una genealogía de la moral donde se muestre el origen de estos valores, la energía que motiva cada forma de valorar. Del mismo modo, la crítica a Wagner es un examen fisiológico a su música para detectar las contradicciones que contiene. En La genealogía de la moral, Nietzsche se ocupa de mostrar como el Parsifal es una antítesis respecto a Los maestros cantores y como Wagner al principio, muestra un tipo como Sigifrido que representa los valores de la moral de la plenitud, la transfiguración, mientras que Parsifal es lo opuesto. Muchas veces Nietzsche se pregunta a que se debe esta contradicción, respondiendo que no se debe al caso particular sino a la energía que emanan los contradictorios tiempos modernos.

Conclusión

No debe tomarse a la ligera a Nietzsche en su última etapa, en el momento que se hacía ya patente el deterioro de su salud mental, cuando afirma que su ataque a Wagner no era otra cosa que un ataque a sí mismo y que para librarse de Wagner tenía que vencerse a sí mismo. No se trata, como lo han querido ver sus detractores, de un delirio paranoico cualquiera. Todas las afirmaciones de Nietzsche responden a vivencias que han llegado a trascender en su filosofía. Estas afirmaciones se pueden integrar en que lo primero que un filósofo se exige es vencer a su tiempo. Y el ataque de Nietzsche es a su tiempo, pues tanto él como Wagner son hijos del mismo. Nietzsche descubrió que a través de Wagner hablaba la modernidad.
El rasgo que más se suele criticar en Wagner a través de Nietzsche es, su renuncia, el declive frente a la fuerza organizadora vital, la imitación de formas grandes que sin embargo están sostenidas en la maximización de lo minúsculo, buscando conmover los afectos a cualquier precio. Esto tiene su correspondiente en la modernidad con la democracia.

Para Nietzsche la democracia es una consecuencia de la concepción que el idealismo tiene de la historia, que se vale de "…los medios heredados sin la correspondiente capacidad de justificarlos…", en la medida en que la democracia es la condición para que se desarrollen los ideales, y en la medida en que esta condición de igualdad es imposible en este mundo. Por lo tanto se hace promesa y se impone sin poder justificarse en el presente. Nietzsche, en cuanto hombre moderno, sufre esta situación, sufre el peligro que implica la realización de estos ideales, ya que el costo es el empobrecimiento vital, la negación del presente.

La experiencia de lo dionisiaco es un intento desgarrador por afirmar el presente a fuerza de refutar el carácter "bueno" del

ideal, mostrando su contraparte: la amenaza de lo bueno para la vida. Para ello Nietzsche se libera a sí mismo de estos valores que en él se agencian en su relación con Wagner, relación que en un principio ya buscaba escapar de la tradición espiritual de Alemania. Cuando Wagner se vale de estos ideales, Nietzsche irrumpe contra el músico y descompone todos los conceptos que se servían de Wagner para manifestarse: Wagner como comediante, el arte como consuelo, el arte por el arte, que se transmutaron en la concepción del arte para la vida, el arte como afirmación, como él mismo lo expresa en el ensayo de autocrítica de El nacimiento de la tragedia. En Nietzsche la metáfora de sus transformaciones, no son otra cosa que el camino que los hombre superiores, los espíritus del romanticismo, deben recorrer hacía el superhombre. Es el camino que Nietzsche recorrió, pero en cuyo fin encontró su ocaso, su hundimiento, su "locura". Era tal el peso que la cultura ejercía en él que al abandonarlo se perdió en su levedad. Puede que su formula final "Dionisos contra el crucificado" lo haya llevado a ser un "Dionisos crucificado" pues la historia sigue su camino hacia la idea mientras que se evade el instante que se realiza en sí mismo, a costa de Nietzsche y sus transformaciones.

Wagner contra Nietzsche

Meditaciones sobre dos mundos enfrentados

Ramón Bau

"¿De tener enemigos te lamentas?

¿Preferirías mejor el que fuesen hipócritas amigos, de rostro engañador, para los cuales tu conducta es siempre un tácito reproche abrumador?"

Goethe

El por qué de un tema vital

Lo importante es aquello que nos ilumina el camino futuro de una forma coherente con el pasado.

Tanto Wagner como Nietzsche forman parte cronológicamente de finales del siglo XIX, y si el debate entre ambos fuera una mera cuestión de historia, o incluso si la influencia de ese enfrentamiento quedase circunscrita a los 100 años del siglo XX, no me tomaría la molestia de analizar este tema todo lo profundamente que he podido. No soy historiador y no trato de iluminar la Historia sino el Futuro de esta humanidad del Siglo XXI sin rumbo ni ideal, meras marionetas tras el dinero y el placer.

Si no fueran historia, si no estuviéramos hablando de hechos, en realidad el gran debate de Wagner y Nietzsche se parece más al descubrimiento de esos grandes personajes de la literatura mundial, que en sí mismos resumen el genio y los problemas de toda la humanidad.

Solo del Quijote se podría construir la luz que salve el futuro de la tétrica caverna de la usura. Y solo disfrutando con Falstaf, el personaje contrapuesto al Quijote, ese anti Quijote de la vida literaria que dibujó Shakespeare, podríamos entender más a la humanidad que con toda la prensa moderna.

¡Que caracteres!, un Wagner y un Nietzsche solo podrían ser creados por genios como Cervantes, Calderón, Shakespeare o Shiller, personajes que resumen el mundo y 'lo puramente humano',... y sin embargo son seres reales. Como siempre la realidad supera la ficción, quien hubiera escrito sobre personajes como Wagner y Nietzsche hubiera quedado como un imaginador de lo fantástico.... de lo imposible.

Y no he escogido al Quijote y a Falstaff al azar, porque Wagner tuvo mucho de Quijote y Nietzsche en su final algo de Falstaff, de un elogiador de Falstaff, ese vividor alegre y desenfadado, que amaba intensamente la vida y filosofaba contra el 'deber moral' a través de la jarra de cerveza.

Un enfrentamiento que no podía evitarse, una 'fatalidad' como decía Nietzsche, y a la vez la dimensión humana de dos formas de luchar contra el mismo mal, contra el materialismo económico, el racionalismo y la vulgaridad humana.

Wagner, el artista que creó el más nietzschesiano de los personajes, Siegfried. Y Nietzsche que escribió el más wagneriano de los textos con "El Nacimiento de la Tragedia" o "La 4ª Intempestiva: Wagner en Bayreuth". Dos mundos opuestos y entrelazados, dos formas radicalmente opuestas y a la vez unidas en su oposición al mundo racionalista y mezquino que lo domina todo.

No vamos a hablar de una pelea sino de dos mundos, del gran debate de lo 'puramente humano', y digámoslo sin ambages: del último de los grandes debates de la humanidad antes de cae en el utilismo y la decadencia del pensamiento y del Arte, antes de que el estómago, el dinero y el sexo ahogasen todo lo elevado por lo que Wagner y Nietzsche se enfrentaron.

El debate que vamos a tratar no es histórico, es Trágico, es una fatalidad para la posibilidad de regeneración de la humanidad.

"Mirando pasar en las ciudades populosas a los millares con la expresión del embotamiento o de la prisa febril, me digo una y otra vez: ¡que a disgusto se sentirán!. Para todos estos hombres el arte sólo existe para atenuar su malestar: para que vuelvan aun más embotados y absurdos, o aun más apresurados y codiciosos. Pues el sentir no justo los domina y adiestra sin cesar y no tolera que admitan ante si mismos su miseria; …. Así que llaman felicidad a lo que es su calamidad" (Nietzsche, "Wagner en Bayreuth")

Había pues una misión que cumplir, sacar a la multitud de ese pozo de codicia, enseñarles la altura de los astros:

"Y ahora hombres del presente, preguntaros si esto ha sido compuesto para vosotros. ¿Teneis el valor suficiente para señalar los astros de este firmamento de belleza y bondad y decir: Es nuestra vida la que Wagner ha elevado hacia las alturas estelares?." (Nietzsche, "Wagner en Bayreuth")

"Si llega un tiempo en que la Sociedad humana consigue un ideal bello y noble, ideal que no se conseguirá sólo por la eficacia de nuestro Arte, pero al que podemos aspirar y debemos alcanzar además mediante las grandes revoluciones sociales, inevitables e inminentes - entonces las representaciones teatrales serán las primeras actividades colectivas en las que desaparecerán absolutamente las ideas de Dinero y Usura" (Richard Wagner. 'Arte y Revolución'.

Y cuando caminaban hacia esa redención se dieron cuenta que sus caminos eran opuestos aunque querían ir al mismo sitio: esa fue la Fatalidad.

De wagneriano a su antipoda

"Uno retribuye malamente a un profesor si sigue siendo siempre un alumno. ¿Y por qué vosotros no deseáis desbaratar mi guirnalda? Me reverenciáis; ¿pero qué si vuestra reverencia se derrumba un día? Estad prevenidos, que una estatua no os aplaste. ¿Decís que creéis en Zaratustra? ¿Y qué importa Zaratustra? Sois mis conversos - pero ¿qué importan todos los conversos? No os habíais buscado a vosotros mismos; y me encontrasteis. Así hacen todos los creyentes, y de allí que la fe sea tan poca cosa".

('Así Habló Zaratustra', Nietzsche)

"El que crea que en mi libro quería exponer un sistema arbitrariamente inventado, y usarlo en adelante de modelo, ese no ha querido comprenderme en absoluto". ('Ópera y Drama' R. Wagner)

Sobre los Discipulos y los Maestros

Ni Wagner ni Nietzsche eran hombres que buscasen discípulos sino que ambos tenían como objetivo despertar el espíritu artístico o sensible de los demás, elevarlos no arrastrándolos sino dándoles medios para que subieran ellos mismos.

Eso no impide que se sintieran halagados cuando alguien de calidad entendía su obra y ayudaba a su camino, pero sin que en ello vieran subordinación ciega, que es lo contrario del espíritu libre que se eleva por su propio valer.

La actitud correcta de un educando frente a su maestro es ser respetuosamente crítico, afirmando aquello que sea valioso en su enseñanza, rechazando lo que sea dudoso, y evitando que los lazos emocionales conduzcan a una ciega adoración y con ello a la pérdida del juicio independiente.

Por ello cuando uno de esos discípulos renegaba o se alejaba de Wagner o de Nietzsche ninguno de los dos tuvo problemas. Wagner no se preocupó mucho por el alejamiento de Nietzsche, ni Nietzsche por la ruptura que tuvo con su editor (y seguidor) del Zarathrusta y otros amigos cuando rompieron con él.

Pero Wagner nunca fue 'discípulo' de otro, nunca tuvo una dependencia importante 'discipular' de otro artista, ni siquiera de un pensador como Schopenhauer, que si bien le influyó, nunca hubo contacto personal mutuo. En cambio Nietzsche si fue un discípulo apasionado de Wagner durante una gran parte de su vida como pensador, es más, seguramente fue en algún momento el discípulo más importante de y para Wagner.

Si Nietzsche no mostró problema alguno ante el abandono o alejamiento de discípulos suyos, en cambio tuvo graves problemas para romper su relación con Wagner, problemas que no logró nunca olvidar, aunque él dijese lo contrario, como veremos más adelante.

Hemos de ver así como Wagner tuvo desde muy joven una clara visión de su tarea y nunca dependió de otro para ella. Las influencias que recibió fueron siempre parciales y nunca crearon dependencia, fue un 'espíritu libre' siempre, y si tuvo que someterse fue solo a la necesidad material, a la miseria y el hambre que le hicieron a menudo limitar su libertad y tener que vender su tiempo y prioridades a la urgencia de la necesidad de dinero.

Nietzsche nunca sufrió esa necesidad económica pero en cambio durante años encontró en Wagner al Maestro absoluto, el modelo y la Idea que necesitaba su espíritu, es más, no solo fue su ideal sino que encontró en el ambiente selecto de Tribchen, en las tertulias con Cósima y demás artistas que frecuentaban en círculo íntimo de Wagner, la mejor etapa de su vida personal, y quizás la única en la que fue realmente feliz (como él mismo reconoció siempre).

Analizar las etapas de esta ruptura traumática para Nietzsche nos va a dar las bases para analizar después las bases fundamentales de una separación que era inevitable, e incluso necesaria.

Las Tres Metamorfosis

En la sección 'Tres Metamorfosis' del "Así Habló Zaratustra", Nietzsche describe 'Como el espíritu se transforma en camello; y el camello en león, y el león finalmente, en un niño'.

Esta parábola es autobiográfica y arroja luz sobre el viaje espiritual de Nietzsche desde ser discípulo de Wagner a ser 'su antípoda', y desarrollar su propio pensamiento. Nietzsche sostiene que sus duras batallas para llegar a ser completamente él mismo y alcanzar su propia identidad no son algo único, sino que encierran lecciones universales. 'tal como me ocurrió... así debe sucederle a cualquiera en quien una misión deba tomar cuerpo y se enfrente a una dependencia previa'.

El camello simboliza un 'fuerte espíritu reverente que podría aguantar mucho, y se arrodilla… para ser bien cargado', que encuentra su mayor realización aceptando

pesadas obligaciones y en el sometimiento a su amo. Esta condición corresponde a la subordinación de Nietzsche respecto de Wagner, la época en que le sirvió sin criticas.

En el "desierto más solitario" (cuando Nietzsche deja de estar con Wagner espiritualmente, cuando está solo porque ya no acepta el mundo del Maestro) el camello "se convierte en un león que debe conquistar su libertad venciendo al 'gran dragón (referencia a Siegfried contra el Dragón) ...".

El león, entonces, simboliza un 'NO sagrado' que rompe las cadenas del discípulo hacia el maestro, el acto esencial para la 'creación de la libertad para uno mismo'.

Pero la libertad ganada por el león, a la vez que necesaria para la independencia espiritual puede ser amorfa y destructiva cuando no está temperada por la autodisciplina y la afirmación positiva, 'crear valores nuevos, eso ni el león puede hacerlo'.

La tercera metamorfosis es la transformación del león en un niño, el símbolo de 'una inocencia y un olvidar, un nuevo comienzo, la creación de nuevas afirmaciones, un nuevo mundo.

Wagner tuvo también su transformación, cuando rompe con su mundo operístico, con su 'Gran Opera' y el sueño de la fama en París, y lucha para encontrarse, encontrar su Arte, el Drama Musical, la Tragedia, el Arte del Porvenir.

Para esa transformación necesitó luchar contra la necesidad material, negarse la seguridad, exiliarse y casi ser condenado a muerte, necesitó la soledad, el destierro fuera de los teatros, años de incomprensión y abandono. Pero no necesitó romper con un Maestro, porque no lo tuvo. Liszt le apoyó siempre, pero no era su Maestro, era su confidente, su amigo y su ayuda, pero no un Maestro.

Wagner ruge como león contra su propia trayectoria anterior, contra su oficio de 'Maestro de Capilla' de la Corte, contra su aspiración de fama en la Gran Opera de París, no contra un maestro extraño, y Wagner renace en niño al escribir 'Opera y Drama', al reflexionar en Zurich y encontrar su verdadera esencia artística.

Nietzsche sabía que su desarrollo espiritual y filosófico estaba profundamente ligado a su anterior amistad-dependencia con Wagner, el genio visionario a quien el Nietzsche maduro llamó su 'antípoda'. La parábola de las 'Tres Metamorfosis' nos introduce en la línea gruesa de la compleja relación de Nietzsche y Wagner, pero vamos a analizar el tema con mayor profundidad.

Nietzsche como Wagneriano

En Ecce Homo, su autobiografía de 1888 Nietzsche dice:

"Al hablar de las cosas gratas en mi vida, no puedo dejar de pronunciar una palabra de gratitud por lo que ha sido el más profundo y cordial suceso grato de mi vida ...mi relación íntima con Richard Wagner... No desearía borrar de mi vida a ningún precio los días en Tribschen - días de confianza y jovialidad, de accidentes sublimes, de momentos profundos... nuestro cielo nunca se ensombreció siquiera por una sola nube. No podría haber soportado mi juventud sin la música de Wagner. ...... Bien, entonces yo necesitaba a Wagner. Yo era Wagneriano "

Nietzsche tenía 16 años y estudiaba en el Liceo Schulpforta cuando él y dos amigos, Gustav Krug y Wilhelm Pinder, fundaron 'Germania', una sociedad cultural, para apoyar sus comunes intereses artísticos e intelectuales. Se suscribieron al Zeitschrift für Musik, una revista que miraba con simpatía las entonces controvertidas composiciones de Wagner, y compraron un arreglo para piano del Tristán para estudiar y tocarlo. Varios años después mientras estudiaba filología clásica en Leipzig, Nietzsche experimentó el éxtasis al escuchar la Obertura de Los Maestros Cantores y el Preludio de Tristán.: 'No puedo forzarme a mirar con ojo crítico esta música. Despierta un estremecimiento en cada fibra, en cada nervio... por mucho tiempo no he vuelto a tener una sensación tan prolongada de sentirme transportado'.

Una breve visita clandestina de Wagner a Leipzig para ver a su hermana Otilia y su marido, Hermann Brockhaus, en octubre de

1868, dio a Nietzsche (que tenía 24 años), ocasión de conocer al compositor de 55 años tras una invitación conseguida por Ernst Windisch, su amigo y compañero de estudios. Nietzsche quedó impactado por la personalidad carismática, humor sutil, genio artístico, y, sobre todo, por el amor de Wagner a Schopenhauer -un pensador por el cual Nietzsche también tenía un entusiasmo ilimitado. Wagner quedó verdaderamente impresionado por el poderoso intelecto, dominio de la historia de Grecia y la mitología, amor por la música y las superlativas credenciales académicas de Nietzsche. Su encuentro fue tan exitoso que Wagner pidió a Nietzsche les visitara a él y Cósima en Tribschen, una aldea en Suiza donde habían huido desde Munich para refugiarse de las intrigas cortesanas que forzaban al joven rey Luis II, su más importante benefactor artístico y financiero.

El recibir en enero de 1869 la noticia de que había sido nombrado profesor extraordinario de Filología Clásica en la Universidad de Basilea en Suiza - sólo a 50 millas de la casa en el exilio de Wagner en Tribschen- llenó a Nietzsche de tal júbilo que pasó la tarde haciendo alpinismo y entonando aires del Tannhäuser. Esa primavera Nietzsche viajó a su 'Isla de los Bienaventurados' - como llamaba cariñosamente al hogar de Wagner en Tribschen - para conversar sobre el proyecto de Bayreuth, la penosa condición de la cultura en Alemania, la filosofía de la vida de Schopenhauer, y escuchar una versión en piano del 'Lamento de Brunilda' del Siegfried. Rápidamente Nietzsche se convirtió en un miembro íntimo de la familia Wagner; sentía un profundo respeto y afecto por Cósima, en la que veía la esposa perfectamente cultivada y dispuesta a sacrificarse que permanecía junto a Wagner en sus alegrías y pesares, prodigándole la comprensión y el amor que él necesitaba para concretar su genio.

A veces Nietzsche en broma llamaba a Wagner 'Dionisio' y Cósima pasó a ser la misteriosa 'Ariadna' de sus obras posteriores. Ellos encargaban a Nietzsche sus compras navideñas para los niños, como se comprueba al leer los primeros capítulos de 'Mein Leben', la autobiografía de Wagner; y Nietzsche ayudó a concebir un plan secreto para despertar a Cósima el día de su cumpleaños a los sones de un regalo muy singular -el idilio de Sigfrido- interpretado por músicos traidos de Lucerna para esa ocasión especial. Nietzsche estaba en Tribschen cuando nació Siegfried y Wagner consideró seriamente nombrarlo su tutor legal en caso de una muerte temprana. Wagner fue el hombre más fascinante que haya conocido Nietzsche, así como un padre postizo y, sin lugar a dudas, el joven filósofo se sentía privilegiado de contar con la atención y desbordante afecto de un verdadero genio. Nietzsche describió sus primeros años con Wagner como 'reposo dentro de una amistad confiada... libre de sospechas o interrogantes

Su estrecha relación estaba cimentada sobre la admiración sin límites que compartían por Schopenhauer, filósofo del cual el joven Nietzsche manifestó: 'de todos los pensadores Schopenhauer es el más acertado... la nuestra es la era de Schopenhauer, un sano pesimismo fundado en lo ideal, la seriedad de la fuerza viril, y el gusto por lo que es sencillo y sano'. El Nietzsche adorador de héroes reconoció en Wagner la encarnación del ideal de Schopenhauer del poeta-filósofo: 'He encontrado a alguien que revela, como ningún otro, la imagen de lo que Schopenhauer llama 'el genio', y está compenetrado totalmente de esa filosofía maravillosamente profunda’.

Wagner se convirtió para Nietzsche en el 'mitólogo de las doctrinas secretas del arte y de la vida', y expresó al compositor que “yo conozco un solo hombre, su gran hermano espiritual, Arthur Schopenhauer, a quien veo con la misma reverencia”. En la visión mental de Nietzsche , Wagner y Schopenhauer estaban situados más alto que los más notables Alemanes modernos - Goethe, Hölderlin y Schiller - percibiendo en sus dos maestros nítidas semejanzas de espíritu e intelecto con los más grandes de los antiguos helenos: 'hay entre... Schopenhauer y Empedocles, Esquilo y Wagner tales aproximaciones y afinidades, que le hace a uno acordarse... de la naturaleza tan relativa de todos los conceptos de tiempo’.

Si Wagner y Schopenhauer fueron los más importantes educadores de Nietzsche, y si por un período él se adscribió a sus ideas filosóficas, estéticas y éticas, entonces ¿exactamente qué aprendió de ellos?

Nietzsche descubrió la obra maestra de Schopenhauer 'Das Welt als Wille und Vorstellung' (El Mundo Como Voluntad y Representación), en octubre de 1865. El impacto fue inmediato y poderoso, y Nietzsche se convirtió a una filosofía que a su juicio iluminaba los más recónditos secretos de la vida, la Naturaleza y el destino humano.

Schopenhauer se veía a sí mismo como 'un hombre a temporal' que desmoronó la óptica racionalista, de un optimismo materialista, de una era 'iluminada' que prometía eliminar la ignorancia y el sufrimiento material mediante el dominio de las leyes de la Naturaleza para la sociedad perfecta que dominase la Naturaleza. Además pensaba que Hegel era un 'charlatán' y un 'sofista' dado que enseñaba que la historia es racional y progresiva. Para Schopenhauer el racionalismo científico y el historicismo de Hegel solo hacía que ofrecer falsas esperanzas a la Humanidad, y además no concedía un saber verdadero sobre el cual basar la vida cultural o cumplir los anhelos de significado espiritual, elevados, más allá de las necesidades fisiológicas.

La clave maestra para la filosofía de Schopenhauer es su idea que la Voluntad (Wille), es la-cosa-en-sí (Ding an sich) -la misteriosa noumena de Kant.

La Voluntad se materializa en formas diferenciadas, en una variedad de seres que constituyen el mundo como fenómenos o representación -un mundo que sólo llega a existir a través de la imposición de los conceptos mentales a priori de espacio, tiempo y causalidad, las condiciones previas absolutas de toda experiencia. Para Schopenhauer los seres sensibles son dirigidos por una urgencia ciega por sobrevivir - la-voluntad-de-vivir - y la existencia está marcada por un conflicto sin fin de deseos frustrados, el infortunio y finalmente la muerte. Las personas son egoistas, esclavos de sus deseos materiales, temporales, para permanecer brevemente en este mundo antes de hundirse en el olvido de la muerte. La realización de los deseos y aspiraciones son momentáneas y en último término vacías en la medida que son inevitablemente remplazados por otros nuevos - haciendo imposible asegurar la felicidad permanente- y sólo la abnegación de la Voluntad alivia de las incesantes contiendas e implacables sufrimientos de la vida. Esa es la verdadera raiz del profundo pesimismo de Schopenhauer.

Schopenhauer rechazaba la idea teística cristiana tradicional de que el mundo es gobernado por un dios de amor y de justicia que recompensa a los rectos con la gloria eterna y castiga a los inicuos de acuerdo a un plan misterioso. No hay mundos posteriores de paraíso e infierno en los que las personas retengan sus identidades personales. La Voluntad cósmica no es para Schopenhauer ni buena ni mala ni racional; más bien, es ciega, crea y destruye a partir de su propia sustancia eterna sin un propósito discernible. Efectivamente, la Voluntad siente hambre y se alimenta de sí misma. La especie humana es sólo un peldaño en la variadísima escala de formas existentes de la Voluntad, y cada individuo es un microcosmos de su patrón arquetípico, destinado a experimentar emociones recurrentes y situaciones que fluyen de su esencia natural -sea alegría, horror, dolor, admiración, amor, pena, odio o celos.

Este cuadro oscuro y sombrío está atravesado por un rayo de luz. Schopenhauer enseñó que los tormentos, la competencia, los conflictos de la vida y la ansiedad frente a la muerte pueden, en escasos individuos, dar impulso a una actitud de elevación contra el egoismo. El hondo sufrimiento y los sentimientos de futilidad les sustraen de vivir ciegamente para indagar sobre su verdadera naturaleza, su destino último y el valor de la existencia como un todo. La sensibilidad y la toma de conciencia de ese dolor universal es la preservación del genio, más plenamente realizado en tres tipos paradigmáticos: el filósofo, el artista y el santo, quienes heroicamente dominan sus deseos animales, ansiedades y emociones para liberar sus mentes de la servidumbre al deseo-de-vivir.

Llegan a ser sujetos 'libres de deseos' y compasivos, cuyas inteligencias despejadas sirven como espejos cristalinos que reflejan los patrones arquetípicos de la Voluntad; y más aun, ellos poseen también la imaginación creadora para comunicar su sabiduría por vía de la poesía, la pintura, la escultura, el drama, la filosofía y la música.

Para Schopenhauer la estética y la filosofía de primera línea enseñan que la exclusiva persecución de riqueza, poder y estatus son metas efímeras y traen sufrimiento. La música es tenida como el arte supremo porque, a diferencia de la poesía, la pintura y el teatro, permite una aprehensión intuitiva de la vida ricamente expresiva de la Voluntad en la inmediatez del sonido puro, evitando de ese modo las mediaciones de las artes habladas y visuales que se apoyan en vehículos materiales y lingüísticos.

El gran arte proporciona solaz y alivio momentáneos de las ansiedades y escaramuzas de la vida, al elevar el yo fuera de la autorreferencia egoista hacia una visión de sí mismo como participante de los eternos arquetipos de la vida humana. La introspección metafísica 'sosiega' el incansable deseo-de-vivir e idealmente guía al individuo a caminar el santo sendero de la compasión, el amor y el autosacrificio en el cual la unidad se manifiesta internamente al identificarse plenamente con los sufrimientos de los demás. Para Schopenhauer la sabiduría suprema se alcanza cuando se ve la vida como enteramente fútil, una rueda de interminables deseos y penurias, en efecto algo que no debería existir. La liberación final ocurre cuando el yo adopta la negación budista de su -deseo-de-vivir -la trascendencia del principium individuationis- para ganar la salvación nirvánica.

El período de 'camello' de Nietzsche de sometimiento discipular a Wagner estuvo marcado por su ávida lectura de la voluminosa obra en prosa del compositor que exploraba, entre otros tópicos, la dinámica cultural de las ciudades-estado de la antigua Grecia, la condición infeliz, barbárica de la vida política y artística en la Alemania moderna, y el rol que juega el arte en el ennoblecimiento del espíritu humano. Los escritos de Wagner nacen precisamente de su propio periodo de ´transformación', de meditación sobre el sentido de su obra, en 1948, y en ese primer periodo de meditación se incluyen las obras anteriores a la influencia de Schopenhauer pues Wagner no leyó a Schopenhauer hasta 1854. En esta primera fase incluye Die Kunst und die Revolution (Arte y Revolución, 1849),Das Kunstwerk der Zukunft (La Obra de Arte del Porvenir, 1849), Das Judentum in der Musik (El judaismo en la Música, 1850), Eine Mitteilung an Meine Freunde (Un Comunicado a Mis Amigos, 1851), y Oper und Drama (Opera y Drama, 1851).

Tras leer Wagner a Schopenhauer en 1854 y tras meditar más adelante sobre la teoría de la regeneración, se produjo una potente experiencia de conversión, que le llevó a escribir sobre ello. Entre las obras de la segunda fase se incluyen: Zukunftsmusik (Música del Futuro, 1860), Über Staat und Religion (Estado y Religión, 1864), Deutsche Kunst und Deutsche Politik (Arte Alemán y Política Alemana, 1867), Beethoven (1870), Über die Bestimmung der Musik (El Destino de la ópera, 1871), Über die Benennung 'Musikdrama' (El Nombre 'Drama Musical', 1872), y Religion und Kunst(Religión y Arte, 1880).

Recordemos que Nietzsche tiene su última actuación como discípulo de Wagner en 1876.

Wagner había siempre teorizando que la era de Pericles en la Atenas antigua había alcanzado una sublime cima cultural caracterizada por una armonía envidiable de razón y pasión, de individualidad y comunidad, y de la ciudad del orden divino. Usando Atenas como paradigma de comunidad saludable, declaró que los ciudadanos gozaban de una cultura superior que sintetizaba la música, el baile y el teatro en obras de 'arte total' (Gesamtkunstwerk), las que con fuerza retrataban sus pugnas, esperanzas y sufrimientos comunes. Los mitos arcaicos y las sagas encarnaban un 'espíritu del pueblo', y era el ´almacén' del

cual las obras de arte extraían su material temático. Una rica experiencia de comunidad se imponía a las tendencias de aislamiento individual, y los ciudadanos abrazaban libremente sus deberes públicos, tanto acudiendo a los festivales teatrales y religiosos como participando en las deliberaciones políticas. Sus dioses colectivos, música, poesía épica y mítica les daban tradiciones unificadas, en efecto, un lenguaje compartido de pensamiento y sentimiento para comunicar sus sufrimientos y aspiraciones.

Después que la polis griega declinó, las artes perdieron su interacción orgánica, se fragmentaron y siguieron caminos separados, y la cultura europea se despedazó a pesar del heroico intento de la cristiandad para forjar la unidad basando la vida en ideales religiosos y morales.

Wagner sostenía con mucha razón que la cultura Alemana y europea en la era industrial estaba regida por un espíritu de materialismo y codicia, y la gente iba tras la ventaja personal en desmedro de la confianza, la empatía y las virtudes cívicas. La Europa de 1848 estuvo marcada por un fervor revolucionario, y Wagner abrigaba la esperanza de que de las cenizas del viejo mundo surgirían semillas que generarían hermosas flores culturales, veía en el Arte la única forma profunda y permanente de lograr una Comunidad elevada. En efecto, la renovación del Volk Alemán suponía traer de vuelta a la luz sus mitos arcaicos semienterrados, sus sagas y su música, los genuinos elementos de una cultura nacional sana.

Para Wagner la vida cívica Alemana sufría un retroceso a causa de las perniciosas influencias de la cultura francesa (a la que acusaba de superficial, de 'arte para distraer, e influida por autores extraños a Francia), las maquinaciones de los jesuitas y los usureros judíos, mientras que la verdadera virtud y la nobleza viven en el Volk que añora poder recomponer su espíritu destrozado.

Wagner, entonces, se veía a sí mismo como un nuevo Esquilo cuya misión sagrada era revitalizar la vida Alemana a través de sus dramas musicales, convencido de que el 'iluminismo' científico no conducía al verdadero progreso sino que sembraba las semillas de una desesperanza espiritual catastrófica.

La vida es infinitamente más rica que el pensamiento y el lenguaje, pero las imágenes sensibles en conjunción con la música proporcionan una visibilidad parcial de las profundidades de la vida. El texto poético y el arte escénico nos dan los parámetros de la 'Representación' necesarios para entender el Cuando, Donde, Causalidad y Como (básicos para el entendimiento humano), mientras que la música paraleliza el mundo prelingüístico de la Voluntad..

Para Wagner la alegoría, el mito y la saga son parientes de los sueños intuitivos que salvan las distancias entre las esferas preverbales y lingüísticas, permitiendo de ese modo una interacción creativa entre los ámbitos intuitivos y los conceptuales.

Nietzsche en su etapa de discípulo de Wagner, de 'camello' según su nomenclatura posterior, fue profundamente inspirado por el carisma artístico de Wagner y las profundamente humanas teorías de Schopenhauer, viendo en los dramas musicales mítico-poéticos la posibilidad única de que el Pueblo Alemán vea claramente su verdadera identidad espiritual, sus potenciales, virtudes, rasgos destructivos, hábitos mentales y del sentimiento. Wagner no era, entonces, solo un artista sino además un sanador, un terapeuta para las personas confundidas y aisladas que padecen de desunión nacional y la maldición de la codicia materialista. Nietzsche se hizo discípulo de Wagner cuando el compositor estaba luchando para completar su Anillo y crear un teatro popular y comunitario alemán en Bayreuth en el que se representara el ciclo completo durante cuatro días a fin de realizar su sueño de un Arte Comunitario.

Nietzsche se unió muy activamente en esta lucha. Se reunió con delegados de los Círculos Wagner y redactó un 'Llamamiento a la Nación Alemana' explicando porqué la concreción del Teatro de Bayreuth era de la máxima urgencia, y le ayudó a formular sus teorías estéticas y culturales con mayor

precisión intelectual. Después de todo, Nietzsche quería a Wagner y veía en él la encarnación del Genio de Schopenhauer, ese espíritu atormentado y rechazado que batalla contra un mundo pequeño, corrupto, que coloca penosos obstáculos en su camino para cumplir la misión sublime de elevar una Humanidad desagradecida y obstinada a nuevas alturas de visión y sabiduría.

Por otra parte Nietzsche era precisamente un experto en la cultura griega, el pensamiento de Nietzsche sobre el teatro griego, Sócrates y el teatro trágico como la interacción creativa entre los impulsos dionisíacos y apolíneos son tema de varias de sus conferencias en Basilea, p. ej. 'Drama Musical Griego', 'Sócrates y la Tragedia', y 'Visión Dionisíaca del Mundo'. Estas conferencias se nutrieron en gran medida de las extensas discusiones que sostuvo con Wagner, y sus puntos de vista quedaron plasmados con mayor precisión en 'Origen de la Idea Trágica', un ensayo que pronto fue ampliado y revisado con ayuda de Wagner convirtiéndose en su famoso primer libro: 'El Nacimiento de la Tragedia del Espíritu de la Música' 1872. Nietzsche dedicó este libro a Wagner, declarándolo su 'sublime predecesor' de quien aprendiera que 'el arte representa la más alta de las tareas y la actividad verdaderamente metafísica de esta vida...' Más aun, el libro de Nietzsche declaraba que los dramas musicales de Wagner poseían no sólo fuertes afinidades espirituales con las obras de Esquilo y Sófocles, sino que señalaban un despertar relevante de la visión trágica del mundo que sobretodo Sócrates y, en parte, Eurípides llevaron a la ruina con su optimismo teórico.

Wagner confesó a Nietzsche "Nunca leí algo tan hermoso como su libro", y se sentía realmente honrado de que sus últimos capítulos confirmaran sus dramas musicales como el pináculo del logro humano. La versión de Nietzsche del origen de la tragedia griega y su adulación para las óperas de Wagner provocaron una tormenta de crítica hostil, más que nada de parte de Ulrich Willamowitz-Moellendorf, un clasicista que defendía la vertiente escolástica de los griegos. Delineó a Nietzsche como el epígono deslumbrado y propagandista de Wagner apartado del camino del trabajo científico serio por el controvertido artista. Las inscripciones en los cursos de Nietzsche se redujeron temporalmente y llegó a ser ridiculizado por algunos colegas.

Siguiendo el ejemplo wagneriano de libertad de espíritu capaz de desafiar las convenciones artísticas y sociales para cumplir con su llamado, Nietzsche no solo no se retractó, sino que declaró la guerra a los ídolos y tendencias intelectuales de su época en cuatro 'Unzeitgemässe Betrachtungen' ('Reflexiones Extemporáneas): 'David Strauss, el Confesor y el Escritor', 1873, 'Utilidad y Desventajas de la Historia para la Vida', 1874, 'Schopenhauer' como Educador', 1874, y 'Richard Wagner en Bayreuth' (1876). Estas obras llevan la impronta de las teorías culturales y estéticas de Wagner y de Schopenhauer su pesimismo y visión filosófica de la vida. El joven Nietzsche había encontrado su centro espiritual y emocional a través de sus enseñanzas.

Wagner vió claramente en Nietzsche a un miembro de su círculo íntimo, una mente brillante extraordinaria que brindaba legitimidad académica e intelectual a su arte, un activista por la causa de su Teatro de Bayreuth, y un discípulo que reafirmaba su visión de sí mismo como un genio visionario que tenía la misión de redimir la cultura Alemana.

Nietzsche cuando escribe Wagner en Bayreuth (1876), para conmemorar la apertura del primer Festival, ya tiene reticencias, pero no las expresa, y por el contrario escribe este texto que es uno de los más emotivos del wagnerianismo. Wagner quedó encantado; manifestó 'el libro es sencillamente tremendo' y preguntó a Nietzsche "¿Dónde aprendiste tanto acerca de mí?" antes de enviar eufórico un ejemplar al Rey Luis II, su benefactor.

Pero Nietzsche estaba llegando a su etapa de transformación.

La ruptura: un rugido y una fatalidad

"¡Sé hombre y no me sigas, sino que sé tú mismo, tú mismo!”. La Gaya Ciencia, Nietzsche

En su Prefacio a 'Humano, Demasiado Humano' de 1866, Nietzsche recuerda que su fase de 'camello' subordinado a Wagner fue cuando sentía 'reposo en una amistad confiada... sin sospechas ni signos de interrogación'

No sólo había forjado Nietzsche fuertes lazos de lealtad y afecto por Wagner y Cósima, sino que también era una figura clave en un movimiento cultural visionario dedicado a redimir la vida Alemana del barbarismo al materializar en Bayreuth las sublimes teorías metafísicas y estéticas de Schopenhauer.

Abandonar la subordinación a Wagner y Schopenhauer junto con renunciar a su puesto de catedrático, fue un período de grave malestar físico y espiritual, inclusive dolores de cabeza, cansancio visual y ansiedad- como si estos fueran los síntomas de ese 'más profundo sí mismo', que había sido 'enterrado y crecía lentamente bajo la continua presión de tener que escuchar a otros sí mismos.

Los dos temas que iniciaron su separación del mundo wagneriano fueron la filosofía Moral de Schopenhauer, y la visión romántica de Richard Wagner sobre los griegos; de modo similar sobre los Alemanes y su futuro.

En su etapa leonina de 'decir no', Nietzsche no confiaba en autoridad alguna por miedo a sentirse encadenado de nuevo a algún nuevo 'ídolo'.

Durante este periodo Nietzsche se dedica a fundamentar una crítica feroz contra todo lo que antes había defendido, el romanticismo, la moral, Dios, la Verdad, lo que es más prohibido, nada es sagrado, y se pregunta: "¿No se puede trastrocar todos los valores?. Y quizás el bien es el mal?”.

El período de 'león' de Nietzsche de 'aislamiento morboso’ el desierto de los años de experimentación es cuando su genio creativo se pronuncia en varias obras maestras, incluidas (Humano, Demasiado Humano: Un Libro para Espíritus Libres, 1878), (Apéndice: Opiniones y Dichos Varios, 1879), (El Viajero y su Sombra, 1880), (Aurora: Pensamientos sobre los Prejuicios Morales, 1881), y finalmente (La Gaya Ciencia, 1882).

Después de visitar a los Wagner en abril del 73, con la esperanza de remendar sus sentimientos heridos, luego que rehusara una invitación a pasar la última Navidad con ellos, Nietzsche escribió a Richard una vez de regreso en Basilea:

“Deseé tan a menudo dar por lo menos la apariencia de mayor libertad e independencia, pero en vano. Suficiente -le ruego me considere simplemente un alumno, si es posible con la pluma en la mano y mi cuaderno ante mí, hasta como un alumno con una mente muy lenta y muy poco versátil. Me pongo más melancólico cada día cuando siento tan fuertemente cuánto me gustaría poder ayudarle, serle útil, y cuán completamente incapaz soy de hacerlo”.

Nietzsche buscaba justificar su creciente necesidad de apartarse de Wagner. En agosto de 1874 Brahms viajó a Basilea para dirigir su 'Canto Triunfal', y aunque Nietzsche no quedó muy impresionado con la música, sabía que Wagner no se llevaba bien con aquel compositor. Procedió a comprar una versión para piano de la obra y la colocó sobre el piano de Wagner cuando lo visitó en Wahnfried, su residencia de Bayreuth.

Aparentemente Wagner se molestó bastante por este incidente, aunque sin llegar a nada, pero el episodio dio la percepción de Nietzsche de que la vanidad de Wagner prohibía a sus discípulos gustar de otros compositores, y adorar ningún otro que no fuera él.

Nietzsche empieza las críticas internas, que luego hará externas, contra Wagner, su deseo de romper y poder expresarse le exige encontrar ‘razones’ para la ruptura, inicia sus pasiones antiwagnerianas, su música está marcada por 'excesiva emoción: ¡intoxicación, éxtasis, lo repentino, el sentirse siempre emocionado cueste lo que cueste - terribles tendencias!'. El Maestro es el 'tirano que suprime toda individualidad distinta a la suya propia y la de sus seguidores'.

Estas observaciones críticas, no exteriorizadas aun en escritos públicos, no precipitaron un quiebre definitivo con Wagner. En efecto, Nietzsche no deseaba abandonar a su Maestro en un momento en que el proyecto del Festival de Bayreuth acariciaba el éxito, y cuando ya había escrito un 'Mahnruf an die Deutschen' (Llamado a los Alemanes, 1873), para explicar porqué, en un momento de extrema estrechez económica, los planes artísticos de Wagner merecían el máximo apoyo a fin de impulsar la fundación de una cultura nacional sana. Identificado públicamente como miembro del círculo íntimo de Wagner después que la publicación de 'El Nacimiento de la Tragedia' aun seguía considerando el arte del Maestro como el alba de una nueva cultura Alemana, el Nietzsche aun indeciso no podía renunciar de improviso a su lealtad a Wagner ni a su deber de colaborar al éxito del movimiento cultural de Bayreuth... y aun tenía incluso pretensiones de ser 'el ideólogo oficial de Bayreuth'.

Por ello aun escribió Wagner en Bayreuth (1876), para conmemorar la apertura del primer Festival. Fue su último texto wagneriano, y quizás el mejor.

El ensayo de Nietzsche proclama que 'Bayreuth representa la consagración de la mañana ...' de un nuevo amanecer de la cultura, y retrataba un Wagner de dimensiones épicas:

El Maestro es el testamento vivo del ideal de genio de Schopenhauer, 'Su ingreso a la historia del arte semeja una erupción volcánica de las fuerzas artísticas combinadas de la Naturaleza misma'; y Wagner es claramente la inspiración para el pensamiento maduro de Nietzsche sobre el Übermensch o 'superhombre' que da forma al caos y abraza la vida en totalidad a pesar de su sufrimiento intrínseco. Aun así, las dudas de Nietzsche se dejan oir sutilmente en el ensayo.

La ruptura vendría poco después, en Bayreuth. Prolongados ataques de cefalea, ansiedad y problemas de visión impidieron a Nietzsche viajar a Bayreuth en agosto de 1875 para los primeros ensayos del Anillo - 'Bien no puedo o bien no me atrevo a ir allá...' -aunque reunió las fuerzas suficientes para ponerse en marcha en julio de 1876 para presenciar el primer Festspiel y celebrar el grandísimo triunfo de Wagner. Permaneció durante parte de un ensayo general público del 'Crepúsculo de los Dioses' hasta que la enfermedad le obligó a partir, y más tarde durante un ensayo general completo de la 'Walkiria' - escuchando con los doloridos ojos cerrados la mayor parte del tiempo-, a continuación tuvo que retirarse a una posada en la Selva Bohemia, quizás con la esperanza de encontrar solaz espiritual y restaurar su salud, 'Cualquier otro lugar, pero no aquí (Bayreuth), donde encuentro sólo tortura'. Haciendo acopio de energías regresó para la representación del ciclo final del Anillo, apareciendo ante los demás 'tímido, incómodo y casi siempre silencioso'.

Nietzsche declaró en Ecce Homo, su autobiografía de 1888, que 'Desperté en Bayreuth, como si estuviera soñando, y pregunté ¿Dónde estoy?. No había nada que yo reconociera; apenas reconocí a Wagner. En vano hurgué entre mis recuerdos. Tribschen -una isla distante de los benditos: ni una traza de alguna similitud con los días incomparables cuando se colocó la primera piedra [para el Teatro de Bayreuth], el pequeño grupo de personas que había compartido, había celebrado... ni una huella de cualquier similitud. ¿Qué había sucedido?

Bayreuth había dado en su inauguración un espectáculo social, evidentemente habían asistido los grandes magnates políticos, y alimentado a un cierto nacionalismo en el Nuevo Reich, estaban elementos de la vulgaridad mercantil, de los gustos en boga de los adinerados 'filisteos de la cultura'. Era inevitable un cierto ambiente social, pese a que Wagner no lo deseaba, recordemos que Wagner había previsto en su proyecto inicial que en su Festspielhaus solo entrarían los socios de las Asociaciones Wagnerianas, de forma que fuera una Comunidad de Arte. Los problemas económicos hicieron inviable esta limitación, y obligaron a una apertura 'social'. Pero esto fue el detonante de la ruptura, que por otra parte era inevitable por razones más profundas. La 'fatalidad' de la ruptura no se

debía a ‘cuestiones personales’ sino a un sentimiento distinto en el camino a seguir en adelante. Las cuestiones personales y las dudas diarias son solo formas externas de precipitar esa fatalidad.

Hay un tema que complicó la relación, Wagner escribió algunas cartas al médico de Nietszche que le trataba sobre sus dolores de cabeza, lo hizo movido por el interés en su salud, pero Nietszche las llegó a ver y pensó que pensaba que estaba camino de la locura... lo que no ayudó a mejorar las relaciones.

Nietzsche vio a Wagner por última vez en octubre de 1876 en Sorrento, y durante un cordial paseo, Wagner le confió que estaba en una etapa de meditación sobre la ‘regeneración’, y el papel de la religión, la compasión. Todo ello iba a dar lugar a escribir su segunda serie de textos desde 1878 a 1882, teniendo ya a medias el Parsifal, una historia de compasión y redención.

Mucho se ha hablado sobre que ‘Parsifal’ fue el motivo final de la ruptura, por su carácter cristiano, cuando Nietzsche ya había tomado claramente una posición de crítica radical por el espíritu cristiano. Pero no es así, Nietzsche evidentemente no estaba de acuerdo con el espíritu que destila ‘Parsifal’, y criticó fuertemente esa influencia, pero no por ello dejó de escribir positivamente sobre su música y poesía. La ruptura no era aun total, porque el motivo no fue ‘Parsifal’.

Carta a Peter Gast, en Enero de 1887:

“Recientemente oí en Montecarlo, y por vez primera, el preludio de "Parsifal". Cuando lo vea a usted le diré con mayor precisión lo que me sugirió. Dejando aparte preguntas impertinentes como las de "¿para qué puede servir esta música? ¿para qué debe servir?", y limitándose a la cuestión estética, cabe preguntarse: ¿ha hecho Wagner nada mejor? En este preludio encontramos la más alta conciencia y precisión psicológicas respecto a lo que en él se tiene que decir, expresar y comunicar y todo esto conseguido en la forma más sintética y directa. Todo matiz del sentimiento está llevado hasta lo epigramático. La claridad de esta música, como arte descriptiva, es tan grande, que hace pensar en un escudo bellamente cincelado, y en el fondo de ella existe una sublime y extraordinaria sensibilidad, algo muy lleno de alma que hace a Wagner el mayor honor.(...). ¿Qué pintor nos ha presentado nunca un tan melancólico cuadro de amor como Wagner en los últimos acentos de su preludio?”.

Las críticas que sobre Parsifal envía en su carta al Barón Reinhart von Sydlitz, en Enero 1878, un año después de la anterior carta, reflejan ya mayor dureza pero no el estado de radical enfrentamiento que hubo después, aun se alaba la poesía y música.

“Ayer recibí el "Parsifal" que me ha sido enviado por Wagner. Mis impresiones, a la primera lectura, han sido las siguientes: toda la obra está llena del espíritu de la contrarreforma, y hay en ella mucho más Listz que Wagner. Además, acostumbrado yo a lo griego y a lo humano en general, encuentro la producción wagneriana en exceso limitada dentro del cristianismo y del tiempo. Sobre todo esto hay en "Parsifal" una absoluta falta de carne y, en cambio, demasiada sangre (en la cena ya es una verdadera plétora de ella). Por último, le diré que no me gustan las mujeres histéricas. Mucho de lo que es soportable para la visión interna no lo es ya sobre la escena. Piense usted en nuestros actores e imagínelos en éxtasis, rezando y temblando.(..)... En cambio, las situaciones y su sucesión son de la más elevada poesía y lo más alto que se puede alcanzar en música. “

En enero de 1878 Wagner envió a Nietzsche el texto de Parsifal, y en mayo el Maestro recibió de Nietzsche dos ejemplares de Humano, Demasiado Humano, dedicado a Voltaire. El enviar ese libro a Wagner era una severa reconvención a Wagner, pues era un libro donde ya se defendían las posiciones radicales contrarias. Aunque Humano, Demasiado Humano no hacía mención directa de Wagner, era víctima de críticas veladas a través de varios aforismos sobre estética y el espíritu artístico.

La ruptura personal se había consumado, con ‘Humano, Demasiado Humano”, Nietszche entra ya, aunque aun

de puntillas, en los durísimos ataques contra Wagner y en la exposición de su camino propio.

Wagner y Cósima vieron a Nietzsche como un apóstata desequilibrado emocionalmente que se exilió de su círculo íntimo sin una buena razón, y Wagner deslizó sutiles críticas al filósofo en su ensayo 'Público y Popularidad' publicado en el Bayreuther Blätter (Diario de Bayreuth), en 1878. Cósima describió el libro de Nietzsche como 'miserable' y escrito bajo la influencia 'de la judería', en la persona de un Dr. Ree, un amigo con quien Nietzsche había discutido el origen de los sentimientos morales -y un hombre que simbolizaba la infeliz 'relación entre judea y Alemania en miniatura'. La ruptura entre Wagner y Nietzsche nunca cicatrizó, pero encontraremos poquísimas referencias a Nietzsche en los escritos wagnerianos posteriores a la fecha de ruptura, Wagner siguió su camino, por otra parte corto ya de tiempo como para dedicarlo a este lamentable tema, que para él no tenía más interés ya.

¿Los intentos de ser 'niño' o Nietzsche contra Wagner?

"Fuimos amigos y nos convertimos en extraños. Pero estuvo bien, y no queremos esconderlo y obscurecerlo como si existiera alguna razón para sentirnos avergonzados. Somos dos naves y cada cual tiene su propio derrotero y destino final; nuestros caminos pueden cruzarse y podemos festejar juntos como alguna vez hicimos -y entonces los buenos barcos descansaron quedamente en un puerto y bajo el mismo sol que podría haberse pensado que ambos habían alcanzado su destino y que tal destino era el mismo para los dos. Pero entonces la todopoderosa fuerza de nuestras tareas nos separó de nuevo hacia mares diferentes y otras regiones asoleadas, y quizás nunca volveremos a vernos; quizás nos reencontremos pero no seremos capaces de reconocernos: nuestra vivencia en diferentes mares y distintos soles nos habrá cambiado".

"La Gaya Ciencia"

Ya el Diario de Nietzsche en el verano de 1878, arroja luz sobre su estado de ánimo con respecto a Wagner y sus críticas prefiguran aquellas de 1888 en 'El Caso de Wagner' y 'Nietzsche versus Wagner'.

Nietzsche trató de hacer verdad su visión de un nuevo nacer:

'Ya no más aprisionado entre las ataduras del amor y del odio, uno vive sin un sí y un no, voluntariamente cerca, voluntariamente lejos... ahora el espíritu libre se ocupa sólo de aquellas cosas (¡y vaya si son muchas!), que ya no le causan preocupación'.

Los libros del período de 'niño' de Nietzsche incluyen: Así Habló Zaratrusta, un Libro para Todos y para Nadie, partes I y II, 1883; parte III, 1884; parte IV, 1885, Más Allá del Bien y del Mal: Preludio a una Filosofía del Futuro, 1886, Para la Genealogía de la Moral, 1887, El Caso Wagner: el Problema de un Músico, 1888, El Crepúsculo de los ídolos o Cómo se Filosofa a Martillazos, 1888, El Anticristo 1888, 'Ecce Homo' (1888), y 'Nietzsche contra Wagner' (1888).

Pero solo en algún caso logró realmente ese estado de inocencia, de nacimiento nuevo. El 'Así habló Zaratrusta' es sin duda la obra realmente positiva de Nietzsche, llamándola 'positiva' porque no es una crítica, no se basa en una ácida denuncia del mundo, sino que es un libro de 'amor', escrito poéticamente para 'llevar la buena nueva', de alguna forma construye, aunque lo que construya sea o no agradable para muchos. Pero es un libro de construcción, mientras que otros libros de esa época son una crítica más que una construcción. La Genealogía de la Moral, El Anticristo y los dos libelos 'El Caso Wagner' y 'Nietzsche contra Wagner' son obras 'contra'. Ecce Homo es una autobiografía intelectual, donde aun supura mucho Antiwagnerianismo, y escrita al borde de la neurosis. En realidad sus libros de los últimos años muestran su incapacidad para 'superar como niño el tema Wagner'.

Se dedica más a someter a Wagner a la penetrante crítica, donde Nietzsche es sin duda un maestro. Nietzsche en esta época

muestra sin duda su verdadero arte: la psicología humana. La misión que Nietzsche se asigna es ante todo 'derribar ídolos', pero le cuesta mucho más construir algo, y solo en el Zaratrusta lo logra verdaderamente.

Mientras Wagner se limitó a ridiculizar las 'salidas de tono' de Nietzsche en algunas cartas y comentarios pero sin más incidencias, la ruptura se había dado totalmente en 1878, y en 1883 muere Wagner, de forma que ni tuvo ganas ni tampoco llegó a ver los libelos mucho más insultantes y lamentables de Nietszche contra Wagner, que son de 1886-88, justo antes del ataque de locura e incapacitación de Nietzsche. Cósima fue la única que guardó el rencor por esos libelos, y no aceptó jamás algunas de las muestras de aprecio que Nietzsche dio por Wagner, como en su muerte, cuando Nietzsche se refirió a 'la hora santa de la muerte de Wagner en Venecia' al oir la noticia en febrero de 1883. Se sabe que Nietzsche volvió, una vez ya muerto Wagner a Tribchen y lloró profundamente ante aquella casa, en realidad siempre estuvo aprisionado entre el amor anterior a Wagner y su revuelta antiwagneriana intelectual.

Dolor, un profundo dolor sintió Nietzsche en su ruptura, como expresa en 'Nietzsche contra Wagner':

"Sólo el gran dolor, aquel largo y lento dolor que se toma tiempo, en el que nos quemamos por así decirlo, como una madera verde, nos obliga a los filósofos a ascender hasta nuestra última profundidad y a apartar de nosotros toda confianza, toda benignidad, encubrimiento, clemencia, medianía, entre las que previamente habíamos asentado tal vez nuestra humanidad. Dudo si un dolor de este tipo "mejora"; pero sé que nos profundiza. Ya sea que aprendamos a contraponerle nuestro orgullo, nuestra burla, nuestra fuerza de voluntad"

De ahí aquella frase de Nietzsche famosa: 'Lo que nos destruye nos fortalece', el dolor que no aniquila nos profundiza.

Veremos más adelante los motivos filosóficos, de concepción del mundo, que realmente separan a ambos genios, sin embargo hay que entender que no solo hubo una separación intelectual, sino un problema personal en Nietszche. Una de las pruebas más claras en este tema es la comparación con la reacción de Nietzsche contra Schopenhauer. Como veremos todos los puntos de diferencia real, profunda, entre Wagner y Nietzsche vienen dados más, a veces en mayor grado incluso, con la filosofía de Schopenhauer.

Y sin embargo Nietzsche no dedico ningún libro a atacar a Schopenhauer, como hubiera sido lógico, dado que a la postre la posición de Wagner en muchos de los temas clave no es otra que una versión 'artística' de Schopenhauer.

Nietzsche era consciente de que la base filosófica venía de Schopenhauer, y así lo comenta en varias ocasiones, como cuando se refiere al "pesimismo romántico" que es producto "tanto de la filosofía de Schopenhauer de la voluntad como de la música de Wagner'", y llama a la filosofía de Schopenhauer "el último gran acontecimiento en el destino de nuestra cultura". Es consciente y combate a Schopenhauer pero sin la saña, sin el acento crítico personal que dio a la denuncia de Wagner.

Es evidente que un motivo es el aspecto personal, pero hay algo más que esto. Nietzsche ya rechazó una vez que su combate contra Wagner sea 'personal', se indigna por ello en una carta en la que se llama 'El menos personal de los humanos', y aunque eso era evidentemente falso, hemos de buscar también otro motivo a la incapacidad de Nietzsche en 'olvidarse' de Wagner. El motivo es que la lucha para Nietzsche, como para Wagner, no era filosófica, sino artística, sensible. Nietzsche no es un filósofo, como si lo era Schopenhauer. No tiene interés ninguno en establecer un 'sistema filosófico', y tampoco tiene la formación para competir con Schopenhauer en el lenguaje y metodología filosófica. Nietzsche, como Wagner, son hombres del sentimiento, intuitivos, y hasta cierto punto Nietzsche es, o quiere ser, un artista del pensamiento. El Zaratrusta es un libro poético sobre pensamiento y psicología humana, pretende hacer 'arte del

pensamiento' mas que filosofía. Wagner es pues su contrincante, no Schopenhauer. No va a tratar de debatir filosofías, sino debatir sentimientos, intuiciones, y en ese campo Wagner era el que llevaba la bandera del romanticismo pesimista, de la compasión y de la renuncia. Es a ese sentimiento, y su expresión artística, a lo que quiere combatir para poder imponer otro sentimiento, el que llamaríamos Voluntad de Poder, embriagadez de Vida. Por todo ello el combate se centra entre Wagner y Nietzsche, dejando de lado relativamente la faceta filosófica pura, que es donde Schopenhauer sería el contrincante adecuado.

Para Nietzsche encontrar su camino, su destino, fue un acto trágico, del que nunca logró librarse del todo:

"Que nos hayamos alejado uno del otro es la ley por encima de nosotros; por la misma razón debíamos también hacernos más venerables el uno al otro -y el recuerdo más sagrado de nuestra primitiva amistad. Probablemente existe una órbita estelar tremenda pero invisible en la que nuestras muy distintas vías y metas pueden incluirse como componentes menores de ese recorrido; elevémonos a este pensamiento. Sin embargo nuestra vida es muy breve y nuestra capacidad de visión muy limitada para que podamos ser más que amigos en este sentido de la posibilidad sublime.

Creamos entonces en nuestra amistad en el firmamento aun cuando estemos condenados a ser enemigos en la tierra".

"Amé a Wagner"

La esencia de un enfrentamiento

Ya hemos visto que hay un cierto componentes personal, o digamos mejor ambiental... era inevitable que Nietzsche luchara contra los 'molinos de viento' de su época, no tenía que buscar, necesitaba de 'oponentes que sean sus iguales', ya sea personajes de la historia universal como Wagner o Schopenhauer, ya sea 'causas victoriosas' tales como el Nuevo Imperio Alemán o el romanticismo cultural, que puedan ser analizados 'para hacer visible una calamidad que avanza'. Wagner, entonces, se convirtió en una 'antípoda' majestuosa para Nietzsche porque era un genio enorme, era el sol naciente de la renovación cultural.

Pero poco a poco podemos ir centrando los motivos de oposición radical entre Nietzsche y Wagner, para lo cual será necesario también introducirnos en las diferencias con Schopenhauer. Pero no podríamos hablar de este enfrentamiento sin tener bien claro antes su posicionamiento general en el pensamiento humano, y por tanto el árbol común de donde nacen las dos ramas que se alejan fatalmente.

El Arbol Común: Arte y Sentimiento frente a racionalismo y economía

El mundo se moría de materialismo, toda la filosofía había llegado a un estado de desinterés, de complejidad teórica, una filosofía de academia, que había roto sus contactos con el pueblo, con la gente y con las élites dirigentes.

La humanidad de finales del siglo XIX estaba determinada por dos grandes tendencias, antes de aparecer la revolución del pensamiento con Schopenhauer: el hombre de Rousseau, el de Goethe.

El de Rousseau, un miembro más de una masa igualitaria, racionalista, teóricamente sujeta solo a las diferencias de educación, que vivía gracias a un 'contrato social', o sea gracias a un acuerdo mercantil que le daba derechos y deberes, como se especifican en un contrato de compra-venta. La filosofía materialista y progresista, ansiada de dinero y de inventos científicos, ignorante totalmente de lo humano, iba desenfrenadamente a aplaudir el dinero, y todo lo más tratar de 'repartirlo mejor', pero siempre el dinero, lo económico, lo 'científico' como fundamento del nuevo mundo, y de ahí, de ese materialismo económico, iban a salir el capitalismo progresista y su extremo, el materialismo marxista

Mientras Goethe, Kant, el hombre clásico, teórico, intelectual, las Universidades y la Iglesia oficial con su teología, la filosofía académica, ese ambiente conservador y educado que formaba la élite aristocrática, ya caduca y a punto de ser sustituida por una élite económica nueva,

los usureros, los mercantilistas, los especuladores y políticos del dinero.

Lo último era Hegel, la lógica y la razón tratando de ser dios, tratando de basar una moral escolástica en la razón. Hegel iba a ser el puente entre el clasicismo académico y el materialismo presuntamente 'científico'. La razón hecha dios, un dios progresista y a la vez infalible, que se ofrece como única esperanza histórica de progreso.

Mientras el pueblo se debatía oprimido por un Trabajo degradante y brutal, donde encontraba el único consuelo en el arte romántico, popular y hermoso, que trataba de mostrar 'otro mundo posible', el mundo de Shubert, Grimm, Beethoven o Becquer, un mundo donde el Amor y la Vida superasen al interés monetario y egoista.

En ese momento surge silenciosamente, pero cada vez más impetuosamente, algo nuevo, algo jamás visto, Arthur Schopenhauer.

Una filosofía que repugna lo académico, ataca virulentamente el dinero, el racionalismo, el progresismo, el materialismo mercantil, todo el entramado de valores que sustentaba la sociedad de su época.

De esa revolución vitalista iban a salir las dos grandes ramas del pensamiento, la última de las grandes revoluciones contra la decadencia. Wagner y el pesimismo schopenhaueriano, que buscarán en el amor, el arte y la compasión la salida a la degradación humana a la que lleva el dinero. Y Nietszche con los vitalistas heroicos, los que creen en una opción de lucha y adrenalina, elitista, apasionada y a la vez brutal contra la mediocridad de la vida económica.

Tras este movimiento vitalista, en sus dos facetas, solo llegará el desierto materialista, el relativismo moderno, la No filosofía, el No valor. El Mercado.

Tanto Wagner/Schopenhauer como Nietzsche parten de una serie de presupuestos comunes, pero luego dirigen diametralmente opuestas sus soluciones. Lo peor es que Nietzsche lleva sus conclusiones hacia una dirección peligrosa, el relativismo moral, y con ello abre la puerta para encontrarse con el mundo del relativismo filosófico que es la base del mundo mercantil y económico. Pero de eso ya hablaremos más adelante.

La oposición al dinero y los valores mercantiles, económicos y materialistas es uno de los pilares comunes del vitalismo.

Ya en 1848 en su discurso en Dresde Wagner dice "Es preciso mirar a la cara directamente, la pregunta de donde está la causa de toda la miseria de nuestro estado social actual." Y la razón que dio en ese momento en el que Wagner no tiene aun formación filosófica fue sin embargo: El dinero y su poder. Tras el conocimiento filosófico Wagner transforma ese poder del dinero en algo más general pero de igual significado: la ilusión del mundo representativo, o sea el deseo de encontrar la felicidad en la posesión o ambición de bienes del mundo representativo.

Mientras Nietzsche dice:

"Otraora se miraba con un sincero desprecio aristocrático a los que traficaban con dinero aun cuando no se podía prescindir de ellos…. Ahora estos hombres son la potencia dominante en el alma de la humanidad moderna".

"Ahora no ha quedado en el alma moderna más que una exclusiva seriedad, que se refiere a las noticias periodísticas o telegráficas. Aprovechar el momento y sacar el máximo provecho de él… solo les queda la omnipresencia de una codicia sórdida, insaciable …" (Wagner en Bayreuth)

Este principio nunca cambiará en ambos, su desprecio por el usurero y el mercader será siempre constante y básico.

Wagner aplica el pensamiento de Schopenhauer: "el alma está angustiada por la ilusión de las apariencias reales del Mundo", el deseo y la apariencia de felicidad por la 'posesión' en el mal del mundo actual.

De ello surge su común conclusión contra las soluciones materialistas a la explotación de lo humano (como más tarde demostraría el comunismo y ahora el capitalismo, el ser humano no se libera ni es feliz con soluciones de mercado ni de

propiedad compartida, de inflación o de tantos por ciento). Lo humano no se soluciona con medios de la representación, sino siendo conscientes de la Vida y de los sentimientos, por el arte, por la compasión o por el valor, no por el dinero.

Sin una formación humana, sin Arte, sin Valor, Amor o Estilo, al huir del trabajo para entregarse al placer, el trabajador acabaría por consumirse en diversiones: la prisa por realizar el trabajo y la búsqueda del placer son dos aspectos de la misma realidad objetiva. Frente a ella tanto Wagner como Nietzsche defendieron la contemplación, que deja tiempo libre y supone el ocio.

Wagner repugna del ser mercantil y le indica el Arte como camino de redención. Pero no vemos nada distinto en Nietzsche:

"El modo americano de esforzarse por lograr dinero constituye un salvajismo... digno de indios; su prisa por trabajar sin aliento -el verdadero vicio del nuevo mundo- comienza, por contagio, a embrutecer la vieja Europa y a extender sobre ella una extraña falta de espiritualidad. Ahora nos avergonzamos del reposo, y la prolongada reflexión se siente casi con remordimientos de conciencia. Se piensa con el reloj en la mano, y al mediodía se come con los ojos dirigidos a la 'Gaceta de la Bolsa': se vive como si continuamente se tuviese que llegar tarde. Es preferible hacer algo, antes que no hacer nada: tal principio es la cuerda que sirve para dar el golpe de gracia a toda cultura y gusto superior. Y del mismo modo como con esta prisa del que trabaja sucumben visiblemente todas las formas, también se pierde... el sentimiento por la formalidad misma... No se tiene tiempo ni fuerzas para dedicarse a lo ceremonial, para la cortesía y sus rodeos, para todo 'esprit' de conversación y, en general, para todo ocio. Pues la vida que va a la caza de la ganancia, obliga continuamente a gastar y consumir el espíritu, llegando a constantes simulaciones, astucias o prevenciones: la verdadera virtud consiste ahora en hacer algo en menos tiempo que los demás. De ese modo, quedan pocas horas de probidad permitida; pero a ellas llegamos cansados, y más que abandonamos, quisiéramos tendernos pesadamente y largo a largo en la cama".

De esa forma una de las raices comunes es su desprecio por la ocupación mercantil y la alabanza del ocio como medio de elevación humana, por el arte, la cultura y la concienciación.

Evidentemente la primera raiz de esas tendencias que llamamos vitalistas es la crítica de la razón como medio de conocimiento de lo puramente humano. La razón puede conocer las apariencias de las cosas, las relaciones de las cosas entre sí, mediante la ciencia, pero no lo puramente humano, que solo puede ser conocido por el sentimiento, la intuición.

Esta es la base del pensamiento de Schopenhauer sobre la 'Representación' y el conocimiento, y es aceptada también por Nietzsche, que criticó siempre el racionalismo y el progresismo, cuya esencia es la ilusión de una historia lineal, llámese progreso científico o llámese marxismo (ilusión de una Historia determinada por las relaciones económicas).

"Los defensores de las ideas 'modernas', que creen en el 'progreso' y el 'porvenir', sin respetar la vejez, demuestran claramente el origen plebeyo de esas 'ideas'" (Mas allá del bien y del mal).

"Siempre he definido la democracia moderna, junto con sus cosas a medio hacer como el estado actual alemán, como la forma esencial de la decadencia" (Como se filosofa a Martillazos).

Así pues para el conocimiento humano es preciso el sentimiento despierto, la intuición psicológica, el análisis consciente del yo. Y el camino más adecuado para ello se llama Arte. Una visión artística de la vida es otro punto de unión entre Wagner/Schopenhauer y Nietzsche.

Así ambas tendencias toman a la Tragedia como el arte supremo, el camino excelso, pero por motivos diametralmente opuestos, como analizaremos en breve.

Una vez más vemos el árbol común entre Wagner y Nietzsche, pero un árbol que da ramas opuestas, tan opuestas que por fin parecen árboles incompatibles. Y sin

embargo Wagner hubiera firmado, y alabó absolutamente, esta frase de Nietzsche:

"No hay más que una esperanza y una garantía para el futuro de la humanidad: y radica en que no muera la conciencia trágica. El más triste de los lamentos tendría que resonar sobre la tierra si los humanos algún día llegasen a perderla por completo; y, por el contrario, no existe goce más reconfortante que el de saber lo que nosotros sabemos - que el pensamiento trágico ha vuelto a nacer y a integrarse en el mundo. Pues este goce es completamente suprapersonal y universal, es un júbilo de la humanidad por la garantizada conexión y perduración de lo humano en general' (Richard Wagner en Bayreuth, § 4).

El conocimiento lógico frente al conocimiento artístico, y para ello ambos apoyaban el mundo griego presocrático, trágico, frente al mundo de la filosofía lógica.

Para ver mejor este enfrentamiento, tomemos un trozo de la Apología a Sócrates de Platón, 22b-c, donde se ve esa ceguera del racionalismo frente a la poesía y el arte:

"... me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de ditirambos y los demás, en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquéllos. Así pues, tomando los poemas suyos que me parecían mejor realizados, les iba preguntando qué querían decir, para, al mismo tiempo, aprender yo también algo de ellos. Pues bien, me resisto por vergüenza a deciros la verdad, atenienses. Sin embargo, hay que decirla. Por así decir, casi todos los presentes podían hablan mejor que ellos sobre los poemas que ellos habían compuesto. Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen. Una inspiración semejante me pareció a mí que experimentaban también los poetas.. Así pues, me alejé también de allí (...)".

Pero la realidad es que el artista es muy superior al racionalista cuando se trata de sentimientos humanos y cuando se trata de las esencias del hombre como tal.

El Poeta debería decir a Sócrates: 'Tu buscas explicación racional a nuestra poesía, y esta es tu necedad. Vete, no porque no podamos explicarte, sino porque tu no puedes entender. Buscas silogismos lógicos y no la esencia de lo humano. Debes sentir antes de razonar cuando se trata del Hombre. Admira lo Bello antes de admirar lo lógico pero Feo. Siente el dolor y la fatalidad de nuestras Tragedias, no te librarás de tu destino trágico con monólogos razonables'.

Así el hombre no mejora con la propiedad comunitaria ni con el consumismo usurero actual, el hombre necesita de la Tragedia, del Arte, de lo Humano.

Unidos por estos sentimientos comunes, sin embargo Nietzsche y Wagner siguieron caminos fatalmente en las antípodas.

Lo Trágico en Schopenhauer y Nietzsche

Sin duda si algún tema hay que analizar para comprender las diferencias esenciales entre el mundo artístico wagneriano y el pensamiento nietzschesiano, sería la concepción de la Tragedia, dado que tanto Wagner, como Schopenhauer, mantienen una visión propia divergente totalmente con la de Nietzsche (una vez efectuada su metamorfosis, porque curiosamente antes de ello Nietzsche había defendido más que nadie la visión wagneriana de la Tragedia!).

Lo 'trágico', las tragedias griegas, la filología clásica y la filosofía de lo trágico. Es evidente que hablar de lo trágico es, ante todo, hablar de la tragedia ática, aunque no hay que olvidar la Tragedia española del Siglo de Oro y la Tragedia de Shakespeare. Hacerlo con fundamento implica, siempre, referirse de algún modo a lo que se nos ha conservado de los dramaturgos griegos que cultivaron ese inconfundible género que ya mereció un notable tratamiento por parte de las reflexiones poéticas de Aristóteles.

Así pues, no basta para ello con adquirir una entrada y con asistir a una buena representación de varias de las principales obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, porque, para poderlas comprender -y al margen de la edición crítica que se utilice, y de la traducción que se prefiera, y de los actores y directores que las interpreten-, dependemos ya de determinada puesta en escena y de inevitables criterios en la concepción de su significado. Para un griego cada personaje de la mitología tenía un significado inmediato, que no necesitaba explicación en el texto declamado.

Pero más que intentar entrar en esta comprensión de la Tragedia griega, que es junto al Drama calderoniano, la base de inspiración y el ideal artístico para Wagner, lo que vamos a tratar de exponer es la concepción de 'lo trágico' y el por qué de su importancia en Schopenhauer (y con ello casi podríamos decir Wagner).

Arthur Schopenhauer abordó directamente el tema de la tragedia en unos pocos lugares de sus escritos, a saber, hacia el final de la sección 51 del volumen primero de su obra capital 'El mundo como voluntad y representación' y, sobre todo, a lo largo de varias páginas del capítulo 37 del segundo volumen de dicha obra, titulado 'Para la estética de la poesía'. Menos importancia tienen algunos aforismos, y el texto titulado 'Para la metafísica de lo bello y la estética' que pertenecen al tomo segundo del segundo volumen de Parerga und Paralipomena, obra miscelánea que se publicó en 1851.

Nos dice que la cima de la poesía, tanto en lo que respecta a la medida de su efecto, como a la dificultad de su realización, es la Tragedia, la cual ha merecido por ello justo reconocimiento. La Tragedia tiene por finalidad presentar el lado doloroso de la vida, ya que en tales obras dramáticas se nos exponen el dolor indescriptible y la desolación de la humanidad, el triunfo de la maldad, el sarcástico imperio del azar y la irremisible caída de los justos y los inocentes. Todo lo cual nos permite lanzar una significativa mirada sobre la condición del mundo y de la existencia (Daseyn).

Por el contrario, la exigencia de la llamada 'justicia poética' (la pretensión de que las obras hagan justicia en su argumento) se basa en el más completo desconocimiento de la esencia de la tragedia e incluso de la esencia del mundo. Ello aparece en toda su trivialidad en las críticas que algunos críticos han hecho a las piezas individuales de Shakespeare, donde se lamentan muy ingenuamente de la constante negligencia de tal justicia, pues ¿de qué son culpables Ofelia, Desdémona o Cordelia? Ahora bien, tan sólo la banal, optimista concepción del mundo racionalista-protestante, o la genuinamente judía, reclaman una justicia poética. Pedir justicia al destino es lo contrario a la esencia de la Tragedia.

El verdadero sentido de la tragedia es la visión más profunda de que aquello que el héroe ha de expiar no son sus pecados particulares, sino la culpa de la misma existencia:

"Pues el delito mayor del hombre es haber nacido", como ha dicho tan bien Calderón.

Para lograr esa visión trágica hay tres caminos distintos, según indica Schopenhauer:

- Por la maldad extraordinaria de un carácter, que roza los límites extremos de la imaginación. Tamaña infamia es la que ocasiona la desgracia, como, por ejemplo, Ricardo III, Yago en Otelo, Shylock en El mercader de Venecia, Fedra en Hipólito de Eurípides, o Creonte en Antígona de Sófocles.

- También puede suceder por el destino ciego, esto es, por azar o por error, como en ese ejemplo modélico que es El Edipo Rey de Sófocles, en la mayor parte de tragedias de la Antigüedad y en Romeo y Julieta.

- Y la desgracia puede desencadenarse, en tercer lugar, por la mera posición recíproca de los personajes, mediante sus relaciones mutuas, aunque sus caracteres sean bastante normales desde un punto de vista moral. Por consiguiente, sin que haya injusticia sólo en una de las partes,

su trabazón es la que, defendiendo cada cual su lugar, produce la máxima calamidad.

Esta tercera vía es sin duda la preferible para el filósofo alemán, ya que nos muestra la desgracia suprema no como una excepción, no como fruto de circunstancias fortuitas o de caracteres monstruosos y perversos, sino como algo que se deriva casi por esencia, fácilmente y como de suyo, de la conducta y el carácter de los seres humanos, con lo cual la tragedia se nos revela afectándonos en horrible cercanía, pues esas fuerzas que destruyen la dicha y la vida no nos miran desde lejos, sino que también tienen vía libre para cebarse sobre nosotros en cualquier momento: podríamos sufrir y cometer acciones similares y, sin la excusa de padecer injusticia, nos hallaríamos de pronto en pleno infierno.

Representar esta tercera modalidad es sumamente difícil, se debe lograr efectos máximos en lo trágico pero usando medios mínimos, no excepcionales. Hamlet, o el Fausto de Goethe, podrían considerarse ejemplos afortunados.

Además Schopenhauer hace una lectura moral de la Tragedia, por ello es lógico que haga encendidos elogios de la tragedia cristiana y budista, donde el sentido religioso se une al sentido trágico. Y en cambio efectúa una crítica radical del racionalismo protestante y el judaismo, como sentidos religiosos que están lejos del sentido trágico de la humanidad, y apoyan un optimismo mesiánico y/o progresista.

'La finalidad del drama en general es –para Schopenhauer y Wagner- mostrarnos en un ejemplo la esencia y la existencia del ser humano'. El drama, junto con la epopeya, tiene, según esta poética, el fin de presentarnos acciones extraordinarias llevadas a cabo por caracteres significativos colocados en situaciones significativas. Estos son, en muy apretada síntesis, los cimientos de la meditación schopenhaueriana en torno a esos dramas que denominamos tragedias.

El placer que la tragedia nos proporciona no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime, y al de éste en su grado supremo. En la tragedia, en efecto, se nos expone el lado atroz de la vida, la miseria de la humanidad, el señorío del azar y del error, la caída del justo, el triunfo de la sin justicia: así pues, ante nuestros ojos se hace comparecer esa característica del mundo que precisamente se opone a nuestra voluntad. Cuando lo vemos nos sentimos compelidos a apartar nuestra voluntad de la vida, a no caer en deseos superfluos, en no confiar en nuestro deseo como si fuera a garantizarnos la justicia.

La Tragedia nos enseña a la postre que el mundo y la vida no pueden garantizar ninguna verdadera satisfacción y que, por lo tanto, no son dignos de nuestra dependencia ni de nuestro apego. En esto consiste el espíritu trágico: en que nos conduce hacia la resignación.

Schopenhauer reconoce que en la tragedia griega este espíritu de resignación rara vez se manifiesta directamente y se expresa poco, puesto que hay otros elementos que se le unen, como la sed de venganza, o la salvación de la patria, o la serenidad, o la sumisión al destino implacable, a la necesidad, o a la inflexible voluntad de los dioses, pero estos motivos no se reducen, ni mucho menos, a la mera resignación.

De ahí que confiese que mientras los héroes trágicos de la Antigüedad se someten a los inevitables golpes del destino, la tragedia cristiana, por el contrario, nos muestra la renuncia a la voluntad de vivir, el gozoso abandono de este mundo, en plena conciencia de su nulo valor y de su nada. El juicio que le merece esta comparación no puede ser más elocuente: 'soy de la opinión de que la tragedia de los modernos está en un lugar superior a la tragedia de los griegos’. Shakespeare y Calderón los ve mucho más grandes que Sófocles.

De ahí también que afirme que ‘varias piezas antiguas carezcan de la más mínima tendencia trágica' y que 'aunque todas muestren al género humano bajo la horrible dominación del azar y del error, pero no muestran la resignación que de ello resulta y que lo redime. Y todo porque los antiguos todavía no habían alcanzado la cima y la meta de la tragedia, ni, en general, de la concepción de la vida’.'

Pero aun así, aunque en la Tragedia griega no hay resignación sino afrontar la tragedia con entereza e incluso con valor, la tendencia y el efecto propios de la tragedia continúan siendo los siguientes: despertar en el espectador el espíritu de resignación, y provocarle dicha forma de pensar, aunque sólo sea provisionalmente. Los horrores de la escena le hacen comprender la amargura y la indigencia de la vida, es decir, la nulidad de todas sus aspiraciones: el efecto de esta impresión, aun cuando sólo se logre con un sentimiento oscuro, ha de ser que el espectador llegue a reconocer que sería mejor que su corazón se desapegase del deseo

Porque, si no fuese así, si la tendencia de la tragedia no fuese este elevarse por encima de todos los objetivos y bienes de la vida, y de sus seducciones, por incomprensible que ésta nos resulte, si la tragedia produjese otros frutos, entonces ¿cómo sería de algún modo posible que la presentación del lado horroroso de la vida, expuesto ante nuestros ojos con la luz más implacable, tuviese en nosotros efectos saludables y pudiese ser para nosotros un disfrute superior?

El terror y la compasión, en cuya consecución sitúa Aristóteles el objetivo último de la tragedia, no forman parte por sí mismos, ciertamente, de las sensaciones agradables: luego no pueden ser el fin, sino sólo los medios de aquélla.

La conclusión que se extrae, directa o indirectamente, es siempre la misma, repite Schopenhauer, a saber, que 'la vida no es el supremo bien', como nos dice determinado coro en una obra de Schiller. Este genuino efecto trágico de la catástrofe, la resignación final y la elevación espiritual de los héroes, en ninguna obra lo encuentra el filósofo germano tan puramente motivado ni tan claramente expresado como en la ópera Norma.

También justifica Schopenhauer el por que en las Tragedias se usa normalmente personajes reales o de importancia, y no personas normales de la vida corriente. Las personas de gran prestigio y poder son las más apropiadas para los principales papeles trágicos, porque la desgracia en la que debemos reconocer el destino de la vida humana ha de tener proporciones suficientes y ha de horrorizar a cualquiera de los espectadores, sean quienes sean. No valen, pues, infortunios que el dinero o las influencias podrían liquidar con mucha facilidad, los cuales dejarían indiferentes a los ricos y a los gobernantes. Por el contrario, las desgracias de los grandes producen horror, ya que no admiten remedios del exterior y las caídas que provocan son impresionantes por la altura desde la que se precipitan. En conclusión, la tendencia y la finalidad última de la tragedia se nos manifiestan -repite una vez más Schopenhauer- como el camino que nos conduce hacia la resignación y la negación de la voluntad de vivir.

Si analizamos el sentimiento de lo trágico en Wagner nos encontraremos con una significación bastante cercana a la de Schopenhauer, aunque matizada por la confianza en la redención, en la regeneración de la decadencia. La confianza en una regeneración posible, hace que el Drama pueda tener también como objetivo dar una esencia de redención, como pasa en 'Parsifal'. Pero fuera de esta última diferencia particular wagneriana, ligada a sus escritos de los años 79-83, y en especial a 'Religión y Arte', la esencia es la misma que en Schopenhauer.

Sin embargo veremos que en Nietzsche las conclusiones son opuestas.

Nietzsche se presentó a la opinión pública en 1869 con un libro extravagante para su época, El Nacimiento de la Tragedia, que perseguía demasiados objetivos a la vez. Uno era presentar un trabajo original como jovencísimo catedrático de filología clásica, a quien la Universidad de Basilea acababa de nombrar para cargo de tanta responsabilidad y competencia, así mismo mostrar su conocimiento del dios griego Dionisos, que tenía un desconocido mensaje urgente que transmitir, en un contexto historicista y clasicista que todavía concebía a la Grecia antigua como Winckelmann y Goethe la imaginaron, a saber, llena sobre todo de claridad, de jovialidad, de mesura y de serenidad, y donde Dionisios era mal comprendido.

Pero sobretodo como embajador y legitimador filosófico de la genialidad de la revolución recientemente consumada por Wagner en sus todavía incomprendidas creaciones, en sus dramas musicales. El resultado de todo ello es un texto arrebatado y celebérrimo, El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, que, afortunadamente, hoy en día ya no necesita presentación. Los filólogos que deseen ampliar su conocimiento del inmediato eco que suscitó ese texto juvenil entre los mejores colegas de aquella generación, a saber, el amigo Erwin Rohde y el enemigo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, también pueden consultar el agrio debate que entonces entablaron –"NIETZSCHE y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia"-, un libro que contiene el conjunto de panfletos que se entrecruzaron, muy correctamente presentados y traducidos por el profesor Luis de Santiago y publicados en 1994 por la editorial Ágora, de Málaga.

'El Nacimiento de la Tragedia' es una extensión de los tres escritos preparatorios, titulados El drama musical griego, Sócrates y la tragedia y, en especial, el importante trabajo del verano de 1870 titulado La visión dionisíaca del mundo, aplicado en cierto modo al caso concreto de Wagner en el § 7 de la Cuarta Consideración Intempestiva, Richard Wagner en Bayreuth.

La primera diferencia es que Nietzsche no ve necesario elaborar una teoría sobre lo trágico, porque cada persona lo vive desde su peculiar fuerza y su propia altura vital, cada cual lo experimenta desde su sensibilidad y su sensualidad particularísima: 'Hay alturas del alma que hacen que, vista desde ellas, hasta la tragedia deja de producir un efecto trágico...' (Más allá del bien y del mal). 'El sentido de lo trágico aumenta y disminuye con la sensualidad' (Ibid, § 155).

Por tanto, Nietzsche, como en todo, diferenciaría entre como recibirían lo trágico una señora televidente visionaria de seriales a un artista o un psicólogo de lo humano.

Pero la discusión brutal, la diferencia radical, se establece cuando Nietzsche aborda el tema de porque 'nos gusta' leer o meditar sobre 'lo trágico', en donde está nuestra enseñanza al leer tragedias.

"Tenemos que cambiar de ideas acerca de la crueldad y abrir los ojos; tenemos que aprender por fin a ser impacientes, para que no continúen paseándose por ahí, con aire de virtud y de impertinencia, errores inmodestos y gordos, tales como los que, por ejemplo, han sido alimentados con respecto a la tragedia por filósofos viejos y nuevos. Casi todo lo que nosotros denominamos 'cultura superior' se basa en la espiritualización y profundización de la crueldad - tal es mi tesis; aquel 'animal salvaje' no ha sido matado en absoluto, vive, prospera, únicamente - se ha divinizado. Lo que constituye la voluptuosidad dolorosa de la tragedia es crueldad; lo que produce un efecto agradable en la llamada compasión trágica y, en el fondo, incluso en todo lo sublime, hasta llegar a los más altos y delicados estremecimientos de la metafísica, eso recibe su dulzura únicamente del ingrediente de crueldad que lleva mezclado... En esto, desde luego, tenemos que ahuyentar de aquí a la psicología cretina de otro tiempo, la cual únicamente sabía enseñar, acerca de la crueldad, que ésta surge ante el espectáculo del sufrimiento ajeno: también en el sufrimiento propio, en el hacerse-sufrir-a-sí-mismo se da un goce amplio, amplísimo... el tomar las cosas de un modo profundo y radical constituye ya una violación, un querer-hacer-daño a la voluntad fundamental del espíritu, la cual quiere ir incesantemente hacia la apariencia y hacia las superficies, - en todo querer-conocer hay ya una gota de crueldad'". (Más allá del bien y del mal, § 229).

Esta actitud cruel y radical ante la realidad, que, como sucede en la tragedia, no se anda con subterfugios y prefiere la veracidad del dolor y de la desgracia está en el polo opuesto de la resignación y de la compasión. Cuando habla de crueldad quizás estaría mejor usar la palabra 'realismo salvaje', no se trata de disfrutar con la tortura o el dolor, sino de atreverse a conocer el lado doloroso y real de la lucha por la vida.

"La valentía y la libertad del sentimiento ante un enemigo poderoso, ante

un infortunio sublime, ante un problema que produce espanto - ese estado victorioso es el que el artista escoge, el que él glorifica. Ante la tragedia lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales; quien está habituado al sufrimiento, quien va buscando el sufrimiento, el hombre heroico, ensalza con la tragedia su existencia, - únicamente a él le ofrece el artista trágico la bebida de esa crueldad dulcísima". (Crepúsculo de los ídolos, Incursiones de un intempestivo, § 24).

A diferencia de las alabanzas a la tragedia cristiana y moderna que Schopenhauer realizaba a costa de los trágicos antiguos, Nietzsche, defendiendo lo opuesto, contrapone a fondo la concepción judeo-cristiana con la tragedia griega y precisa la diferente antropología que preside a ambas religiones:

"Sólo si te arrepientes Dios te será propicio'", esto para un griego es una risa y un escándalo; él diría: 'así pueden sentirlo los esclavos'. Aquí se presupone un poderoso, un super poderoso que disfruta con la venganza: su poder es tan grande que no se le puede causar daño alguno en absoluto a no ser en el punto del honor... Para los griegos, por el contrario, quedaba más próximo el pensamiento de que también el crimen puede tener dignidad - incluso el robo, como en Prometeo, y hasta la misma matanza de ganado como manifestación de una envidia demencial, como en el caso de Ayax: en su necesidad de atribuir e incorporar dignidad al crimen han inventado la tragedia, un arte y un placer que ha sido extraño al judío en su esencia más profunda, a pesar de toda su aptitud poética y de su tendencia hacia lo sublime.' (La gaya ciencia, § 135).

Nietzsche recalca que los griegos exigían que lo más trágico, el máximo dolor, no se expresase tanto con gestos desaforados (tan a la voga en el teatro llamado moderno, donde todo se basa en gesticulación histérica) sino que exigían Arte, una dicción perfecta del verso, estilo, dignidad.

Esa dignidad ante la brutalidad de la tragedia era el reflejo de una visión artística del dolor, de un gusto por enfrentarse a la tragedia, no por resignarse a ella.

Y si en algún caso la tragedia incita a la compasión y el temor, debía ser solo como una reacción temporal, un contrapeso a un exceso de crueldad, de guerra y fuerza, no como un sobrepeso a almas ya decadentes, que han perdido el afán de lucha. Nietzsche así declara que la Tragedia griega solo es recomendable a pueblos y gentes de alma dura y estilo guerrero.

"Hombres de talante profundamente guerrero, como, por ejemplo, los griegos de la época de Esquilo, son difíciles de emocionar, pero cuando la compasión consigue triunfar por encima de su dureza, entonces ésta les sobrecoge como una especie de vértigo y como una 'fuerza demoníaca', - entonces se sienten sin libertad y agitados por un temblor religioso. Después, tienen sus reticencias contra ese estado; mientras se hallan en él, disfrutan el éxtasis de estar-fuera-de sí y el éxtasis de lo maravilloso, mezclado con el más amargo de los licores del sufrimiento: es una verdadera bebida para guerreros, algo infrecuente, peligroso y agridulce que a uno no se le proporciona con facilidad. - A las almas que sienten la compasión de esta manera es a las que se dirige la tragedia, a almas duras y guerreras a las que se vence con dificultad, sea mediante el miedo, sea mediante la compasión, pero a las que les resulta provechoso tornarse tiernas de vez en cuando: pero ¡qué puede darles la tragedia a quienes están abiertos a las 'afecciones simpáticas', como lo está la vela a los vientos! Cuando los atenienses se hicieron más blandos y más sensibles, en la época de Platón - ¡ah, qué lejos estaban todavía de la sensiblería de nuestros burgueses de grandes y de pequeñas ciudades! y, sin embargo, los filósofos ya se lamentaban de la nocividad de la tragedia. Una época llena de peligros como la que precisamente ahora empieza, en la que aumentan de precio la hombría y el coraje, quizá consiga poco a poco que las almas vuelvan a ser tan duras, que les sean necesarios los poetas trágicos...' (Aurora, § 172).

Por tanto: "El artista trágico no es un pesimista, - dice precisamente sí incluso a todo lo problemático y terrible, es

dionisiaco...” (Crepúsculo de los ídolos, La 'razón' en la filosofía, § 6).

“Para que exista el eterno placer de crear, para que la voluntad de vida se afirme eternamente a sí misma, tiene que existir también eternamente el 'tormento de la parturienta'... Todo esto significa la palabra Dioniso.” (Crepúsculo de los ídolos, Lo que debo a los antiguos, § 4).

Nietszche ve en la Tragedia a Dionísio, no a Apolo, ve lo trágico como algo “gozosísimo, exuberante, arrogantísimo dicho a la vida, no es sólo la intelección suprema, sino también la más honda... No hay que sustraer nada de lo que existe, nada es superfluo... Para captar esto se necesita valor y, como condición de él, un exceso de fuerza: pues nos acercamos a la verdad exactamente en la medida en que al valor le es lícito osar ir hacia adelante, exactamente en la medida de la fuerza...”[1]

Por tanto para Nietzsche la tragedia es la prueba de que los griegos no fueron pesimistas y Schopenhauer se equivocó aquí, como se había equivocó en todo. Lo Trágico era la base de establecer ‘la antípoda’ respecto a Schopenhauer.

Es curioso porque el propio Nietzsche en su obra ‘Richard Wagner en Bayreuth’, que es una alabanza a Wagner, y que fue aplaudida totalmente por Wagner, ya dejaba ver entre líneas, esa visión dionisíaca, que Wagner no comprendió entonces en sus consecuencias.

“Para nosotros Bayreuth significa la consagración matutina en la jornada de lucha. No se podría cometer con nosotros más grave injusticia que suponer que nos interesa única y exclusivamente el arte: como si hubiese de reputarlo un remedio y narcótico para librarse de todos los demás estados miserables. En la imagen de esa obra de arte trágica de Bayreuth nosotros vemos precisamente la lucha de los individuos contra todo lo que se les opone como necesidad aparentemente invencible, contra el poder, la ley, la tradición, los pactos y los órdenes enteros de las cosas. No cabe para los individuos vida más hermosa que prepararse para la muerte e inmolarse en la lucha por la justicia y el amor. La mirada que fija en nosotros el ojo misterioso de la tragedia no es un hechizo que enerve e inhiba. Aunque exige reposo cuando nos mira; - pues el arte no existe para la lucha misma, sino para las treguas que le preceden y van intercaladas en ella, esos minutos en que mirando atrás al pasado y anticipando el futuro captamos lo simbólico y en los que con una sensación de leve cansancio se nos acerca un sueño reparador. Enseguida comienza el día y la lucha, las sombras sagradas se esfuman y el arte está otra vez lejos de nosotros, pero su consuelo se yergue sobre el ser humano desde la hora matutina”. (Richard Wagner en Bayreuth).

Sobre la decadencia

El concepto de ‘decadencia’ es uno de los ejes de esa divergencia ‘fatal’ a partir de una identidad ‘esencial’.

Tanto Schopenhauer/Wagner como Nietzsche ven el mundo bajo una decadencia radical, absoluta y tremenda, una decadencia que ambos desean solucionar y que no tiene solución bajo las medidas materiales y las filosofías racionalistas, pues es una decadencia de lo puramente humano.

Es básico entender que cuando hablamos así de ‘decadencia’ no estamos hablando de una decadencia de poder político, una falta de poder externo. La decadencia a finales del siglo XIX no era aun exteriorizable en una pérdida de poder y de empuje político de los pueblos, sino que era una decadencia del espíritu, de los valores y los sentimientos humanos. Hoy en día no solo ha precipitado esta decadencia de valores humanos hasta lo indecible sino que se le ha unido una degradación de la Voluntad de Poder externa.

Por tanto ni Wagner/Schopenhauer ni Nietzsche están hablando de solucionar la decadencia mediante medidas politiqueras, por soluciones materiales o económicas posibles mediante cambios políticos.

Así en ‘Mi Vida’, Wagner dice: “Para quien quiera obtener de la Filosofía una justificación superior de las agitaciones políticas y sociales en beneficio del llamado “individuo libre”, ciertamente no habría aquí (se refiere a Schopenhauer) nada que

tomar, y el más completo alejamiento de este camino era lo único postulado para el apaciguamiento de la personalidad".

No se soluciona el problema humano mediante cambios externos a lo humano.

Wagner dice en 1880: "Reconocemos el principio de la decadencia de la humanidad, y por ello la necesidad de su regeneración, creemos en esa posibilidad de regeneración y colaboramos en ella por todos los medios".

Este principio de regeneración posible implica dos partes fundamentales:

- La constatación de una decadencia continua de la humanidad
- La posibilidad de invertir el sentido de esa decadencia mediante una regeneración.

Esa posibilidad de regeneración no es un llamamiento a la revolución social o económica sino una revolución humana que solo posteriormente comportaría lógicamente cambios sociales. Por tanto pese a esa regeneración admitida por Wagner, y nunca por Schopenhauer, no deja Wagner de asumir los principios de decadencia y las soluciones de Schopenhauer:

"La paz, el reposo y la beatitud solo pueden vivir allí donde no hay Donde ni Cuando", o sea acepta que Tiempo y Espacio son la base de la infelicidad. Donde no hay Lugar ni Tiempo... es donde hay una renuncia a la vida concreta, a la existencia como finalidad.. "El alma está angustiada por la ilusión de las apariencias reales del Mundo", o sea como dice Schopenhauer, la humanidad vive bajo espejismos de ilusión debidos a la representación mundana.

Por tanto la solución a la decadencia es una toma de conciencia del dolor del mundo, y un apartamiento humano de los deseos y engaños del dolor, un sentido de compasión por el Doliente, y a la postre una visión Moral del mundo.

Frente a ello Nietzsche aceptaba que él era 'no menos que Wagner un hijo de su época... es decir, un decadente', pero a diferencia de Wagner 'yo internalicé esto, lo rechacé... el filósofo en mí se resistió'. Para Nietzsche la decadencia es una 'condición de vida en declinación, vida empobrecida, el deseo del final, el gran cansancio', y afirmaba que la cultura europea moderna y algunas de sus figuras señeras manifestaban rasgos nihilistas.

Sin nunca negar la atracción verdaderamente magnética y la visión imaginativa del arte de Wagner, Nietzsche declaró: 'Nada se iguala a la peligrosa fascinación y la infinitud dulce y espantosa delTristán, esta obra es enfáticamente el non plus ultra de Wagner'. Pero para Nietzsche los wagnerianos no llegaban a ver lo que yacía escondido tras la vibrante belleza superficial del sonido y del verso, exactamente, un arte de 'debilidad', 'extenuación' y 'decadencia'.. una voluntad de morir, de no existir.

Como vemos no es 'Parsifal' el ejemplo que pone, porque no es el cristianismo de Parsifal lo que más molestaba a Nietzsche, contra lo que se ha dicho muchas veces. El problema que los separaba era el 'amor a la vida', el sentido disonisiaco de la vida, el placer y la lucha por vivir a tope, luchar y vencer, matar y excitar la existencia. En Parsifal hay aun una victoria, una regeneración, un triunfo del 'bien' que supone una voluntad de vivir. Es 'Tristan' para Nietzsche el ejemplo de la filosofía de Schopenhauer, la negación de vivir, el cansancio ante la vida. Amor para morir, amor en la Noche, fuera del mundo. La vida solo está allí donde acaba el Día, o sea la vida. Esta era la esencia del problema con Wagner/Schopenhauer.

El gran arte nace del sufrimiento intenso y para Nietzsche las creaciones estéticas deberían evaluarse en términos de si reprimen o impulsan la experiencia de vivir, por ello divide el arte en dos tipos ideales opuestos: el Trágico-dionisíaco y el Pesimista-romántico.

El arte trágico-dionisiaco nace de la afirmación que la vida es supremamente recompensadora a pesar del dolor, la declinación, el conflicto y la ansiedad que entraña el estar vivo. El punto de Nietzsche es que los aspectos indeseables y problemáticos de la existencia no pueden ser abolidos -al menos no sin destruir la vida misma- y más aun, que esas experiencias negativas, son esenciales para conocer sus

opuestos contrastantes, sean estos reposo, alegría, amor o belleza.

El arte pesimista-romántico surge de un profundo deseo de comprender, ser consciente, de la vida y sus rasgos odiosos, sus miserias y dolor mundial, eterno e inevitable. En efecto, si la vida es por último fútil, y los deseos materiales son inútiles para solucionar el dolor, como Wagner y Schopenhauer afirman, entonces lo que ofrecían era una estética de 'redención' inspirada filosóficamente, pensando que el sufrimiento, la imperfección y la transitoriedad son vallas insalvables para la existencia misma, y solo una conciencia y la compasión pueden atenuar ese estado.

La ruptura era inevitable, porque las bases eran antagónicas.

Amor, Compasión y Egoismo

Para Wagner el amor se encuentra al vivir la experiencia de trascender los límites del yo para alcanzar la unicidad con otro, y por último, con la misma Voluntad eterna. La verdadera barrera del amor, para él, es el 'mal' del egoismo que instiga la destructiva ilusión metafísica que el yo tiene sustancia independiente y puede alcanzar la plenitud por sí solo. Wagner, entonces, retomaba la idea de Schopenhauer de que 'uno se hace altruista en el amor' buscando la 'ventaja de otro ser humano, a menudo en desmedro de su propia ventaja'.

La diferencia entre Amor y Compasión está en que en el Amor se da y se recibe o al menos de necesita que el amado reuna condiciones para merecer ser amado. En la Compasión no se precisa nada del compadecido, puesto que se compadece el dolor, la tragedia, la Compasión es, para Wagner y para Schopenhauer, asumir el dolor ajeno como propio, comprender que el Dolor es general, es impersonal, y merece la compasión aun cuando el doliente sea inmerecedor de amor y de consideración. Un miserable asesino que merece el desprecio y el castigo, en el momento en que se retuerce de dolor en una cama enfermo, en el momento en que es un doliente, debe despertarnos la compasión, no como persona sino como doliente, como reflejo del dolor del mundo.

Nietzsche, en un ejemplo de su despecho irracional contra Wagner, le acusaba de que los compromisos de Wagner con el amor y la piedad compasiva, no se hacían tan extensivos a Mime, a Klingsor, al judaismo y otros elementos o personajes, con lo que estaba en la práctica, decía, cerca de su posición de 'no compasión'. Lo que evidentemente refleja la falta de comprensión de Nietzsche sobre las bases del Amor y la Compasión. El Amor exige calidad del amado. Wagner hubiera podido expresar compasión por un enemigo doliente, como hace con el dolor de Kundry. Llevado al extremo, Wagner hubiera podido expresar compasión por el Mime doliente bajo el látigo de Alberic, pero no por un Alberic derrotado pero no doliente, sino frustrado en su maldad.

Entonces ¿qué es el amor para Nietzsche? El dice que 'el amor es egoista'. Y en todo caso no es un buscar sino ¡un dar sin darse!, o sea dar pero sin dejar de ser cada uno su propio yo.

Para Nietzsche el amor genuino no se encuentra cuando dos personas, p.ej. Tristán e Isolda, buscan la complementación a través de interminables experiencias de fusión, como si cada uno careciera de algo sin el otro, siendo pues 'incompletos', culpables de algo, necesitados, no libres, y por tanto buscando otro 'yo', pues el suyo no les basta.

Nietzsche estimaba que Wagner conjugaba estrechamente el amor con la muerte porque no era capaz, igual que Schopenhauer, de apreciar que un amor sano y pleno carece del impulso de destruir la frontera entre uno mismo y el otro; la frontera, más bien, permanece intacta sin que importe lo intenso de los encuentros momentáneos de cuerpos y espíritus puesto que los amantes siempre deben regresar a la prisión de sus propios egos -el sino de cada ser humano. El amor para Nietzsche, entonces, es más auténtico y enaltecido cuando las personas libremente se dan una a otra de un depósito de abundancia interior, antes que cuando desean usarse mutuamente para llenar cada una su vacuidad en un fútil esfuerzo de lograr centrarse.

Un ejemplo de ese egoismo del amor es, según Nietzsche, el de Brunilda, quien a causa de posesividad, celos e ira, conspira para la destrucción de Sigfrido al que considera culpable de engaño. El Amor permanece en Brunilda, pero ese amor egoista (esa palabra en Nietzsche no tiene significado negativo sino positivo, el egoismo es el amor a la vida propia) y no entregado sin mas, exige el honor antes del amor, exige venganza que restituya el Yo de Brunilda antes que esa insatisfacción de Isolda con su Yo al morir por no tener el Yo de Tristan.

Esta visión del amor en Nietzsche es bastante coherente con su pensamiento de amor a la vida y al Yo, y la consideración de que toda dependencia de 'otro' es una debilidad, una falta de fuerza en la Voluntad de Poder propia. Pero también es un resultado de la incapacidad de amar que tuvo Nietzsche, quien no logró en su vida un amor de verdad, no tuvo una Cósima ni una Mathilde en su existencia, y cuando estuvo con Lou Salomé sus relaciones fueron sexuales pero dolorosas, extrañas, irritantes y acabaron muy mal.

Por otro lado Nietzsche rechaza el concepto de Compasión como una debilidad de los fuertes, una trampa de los débiles para sujetar a los fuertes a su voluntad, cortando asi las alas de los fuertes para que no se eleven demasiado sobre la masa inferior. Suerte tuvo Nietzsche de que su madre no pensara así y le cuidara amorosa y compadecidamente durante sus años de locura.

En general podemos pues ver que desde una posición común inicial antiracionalista, humanista y esencialmente contraria al economicismo progresista, se produce una divergencia 'hasta las antípodas' respecto al concepto de decadencia, vida, amor, compasión y especialmente papel del arte trágico en la regeneración de lo humano. Hemos marcado las diferencias sobre la cosmovisión general, y vamos a seguir ahora con las diferencias sobre el arte de Wagner, para por fin mostrar nuestra visión sobre Nietzsche como wagnerianos, su fatalidad y su gloria, su tragedia y su mérito.

Nietzsche contra Wagner

Una vez hemos visto las causas profundas de divergencia, como se convierte el vitalismo en dos corrientes antagónicas por una Fatalidad, o sea por una Necesidad del destino, vamos ahora a analizar algunos de los principales argumentos que Nietzsche utiliza para atacar la obra Wagneriana. Nos vamos a centrar pues en las opiniones de Nietzsche contra la 'obra artística' de Wagner, pues ya hemos analizado antes las diferencias esenciales entre el pensamiento nietzschesiano y el que podríamos llamar wagneriano.

Por supuesto vamos a soslayar las opiniones de Nietzsche antes de su cuarta intempestiva, Wagner en Bayreuth, pues hasta ahí las opiniones de Nietzsche son solo laudatorias, y en exceso incluso, respecto a Wagner y su obra. Para poder tener una visión de las críticas esenciales a la obra wagneriana, hemos de ir a sus obras a partir del Zaratrusta, aunque antes ya hay comentarios críticos contra Wagner, pero tratan normalmente más los temas filosóficos que los puramente referidos a la obra wagneriana.

Tenemos Nietzsche contra Wagner y El Caso Wagner, ambos de 1888... pero atención, recordemos que el 9 enero 1889 Nietzsche tiene el ataque que lo reduce al manicomio.

1- "Parsifal" y la 'conversión' cristiana de Wagner:

A Nietzsche 'Parsifal' lo acusa de una 'conversion cristiana' hipócrita destinada a hacerse más aceptable en las nuevas relaciones de Bayreuth y el Reich aleman, rompiendo con el ateisnmo de Schopenhauer y la ruptura con la 'moral tradicional' que su Anillo, y en especial Siegfried habían significado, incluyendo su denuncia de la 'moral' en Sigmund y en el diálogo Wotan-Fricka de La Walkyria.

"Richard Wagner, aparentemente el más victorioso, pero, en realidad un decadente desesperado, se prosternó bruscamente, desvalido y quebrantado, ante la cruz cristiana... ¿No tuvo entonces ningún alemán para este horrible espectáculo ojos en la cara y compasión en la conciencia?

¿Fui yo el único que sufrió por esta razón? En suma: el acontecimiento inesperado arrojó sobre mí, como un relámpago de claridad sobre el lugar que yo había abandonado, y también aquel estremecimiento póstumo que experimenta todo hombre que ha corrido, sin saberlo, un enorme peligro" (El Caso Wagner).

Esta es la acusación más conocida popularmente, y es la más falsa de todas, la que demuestra que Nietzsche nunca entendió la obra de Wagner ni su persona. Wagner siempre tuvo una base religiosa, no eclesiástica pero si cristiana en tanto a su esencia. Los argumentos de las obras wagnerianas no se toman ni se construyen para reflejar ideas políticas y menos apoyar leyes o actos concretos. ¡Que Siglinda y Sigmund sean hermanos y se amen no implica que Wagner apoye el incesto!, sino que es un resultado necesario para establecer la saga de los Welsa, la saga del Hombre Nuevo, hijos de los dioses antiguos y a la vez libres para romper con los caducos dioses. El amor y la rebeldía más grande, la de los Welsa, el sentido humano del amor y sobretodo la supremacía del Amor sobre la Ley.

La voluntad de Wotan de romper con la Ley representada por Fricka en La Walkirya no implica que Wagner apoye la destrucción del matrimonio como institución. Todo el magnífico diálogo de ese segundo acto es el reflejo de la lucha del nuevo mundo de Amor y Fuerza, frente a las ataduras de las runas, de las leyes que se escribieron para el Amor y se han convertido en rígidas formas legales.

Siegfried es tan wagneriano como Sachs, pues Wagner expresa tanto en uno como en otro la esencia humana que desea mostrarnos, una vez el hombre nuevo en plena voluntad de poder, otra vez al ser Consciente, el hombre sensible y valeroso que 'sabe' ver más allá del interés. No hay una 'conversión' de Wagner, y menos dedicada a 'quedar bien' ante la 'moral convencional' (¡absurdo sobre el absurdo!), sino que Parsifal es la expresión de la Compasión y la regeneración, es la expresión sensible de los sentimientos humanos ligados a esa necesidad del Redentor. Y para expresar Compasión o Redención mediante el Arte, Wagner ya escribió en sus textos que solo la religiosidad podía dar el camino, el arte debía mostrarnos la esencia compasiva de la Religión. Para poder representar esto a un público europeo solo había una forma lógica, el cristianismo, que evita una larga explicación sobre lo que es el ambiente compasivo y redentor, pues todos los europeos de su época, incluso los ateos, tenían intuitivamente una idea clara de la esencia redentora de Cristo y de los símbolos existentes en el Graal. Usar otra 'tradición' compasiva como la budista implicaba una larga explicación de los condicionantes culturales.

Por otra parte Wagner evidentemente, y lógicamente como Schopenhauer pese a ser éste ateo, veía en el cristianismo esencial, puro, la base razonable para una regeneración compasiva y sensible, una base sobre la que construir, no un final pero si un inicio. Parsifal es además un llamamiento a crear ese sentido puro sobre la base del pecado de Amfortas.

Nietzsche no logra separarse de una visión 'política' de los argumentos, mostrando su falta de base artística, no comprende que el Arte no pretende expresar 'ideas'. Wagner siempre lo dijo: "En todo lo que hago, en todo lo que sueño o pienso, yo no soy, ni quiero ser, más que un artista, solo un artista". Por eso en 'El Caso Wagner' Nietzsche acusa a Wagner de querer usar la base de la 'Moral de Señores' de las sagas germánicas primitivas como base de obras dominadas por la moral del esclavo del cristianismo. Una absoluta incomprensión del sistema wagneriano.

Pero es que Nietzsche tuvo una auténtica histeria anticristiana, cuando en su época ya se veía claramente que los males de su decadencia no eran culpa del cristianismo sino de la usura y de los nuevos poderes económicos materialistas.

Cuando en su carta a Brandes, Nov 1885, dice: "Este libro llamado Ecce Homo es un atentado sin ningún recato contra el Crucificado" sigue, es cierto, su denuncia de 'El Anticristo', y por tanto no sorprende, pero si sorprende que el centro de su ataque

en su última obra siga siendo el cristianismo y no tanto las ‘nuevas religiones’ del consumo y la economía que ya en su época era dominante. No es que Nietzsche no haya denunciado la usura y la mentalidad economicista, pero sigue sorprendiendo que centre su denuncia a un tema ‘ya pasado’ para entender el poder social de final del siglo XIX. Una de las explicaciones es precisamente su obsesión antiwagneriana, su deseo de ‘mostrar diferencias’ con Wagner, pues Wagner apoyaba la crítica común contra el materialismo económico y la usura, de forma que el anticristianismo radical era en parte una ‘muestra de ataque a Wagner’.

2- Un Arte que necesita una Verdad. Un Arte Moral

Sin duda otro de los grandes ataques que realiza Nietzsche, una vez más coherente con su pensamiento, es que el arte wagneriano necesita de ‘verdades absolutas’, no tiene capacidad de debatir, de dudar, de poner en crítica las verdades. Es lo que él llama ‘Una Música de los grandes Ideales y los bellos sentimientos’, pero que depende de ellos, no es capaz de atreverse a ‘descorrer el velo’ sobre esas verdades.

“No, este mal gusto, esta voluntad de verdad, de “verdad a todo precio”, esta locura juvenil en el amor por la verdad - nos disgusta: somos demasiado experimentados para ello, demasiado serios, demasiado alegres, demasiado escarmentados, demasiado profundos... Ya no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le descorren los velos; hemos vivido suficiente como para no creer en esto.” (Nietzsche contra Wagner)

Se podría decir que la ruptura de Nietzsche con Wagner es la misma que el pensador alemán realiza con la filosofía de raigambre platónica: implica la ruptura con la creación de mundos trascendentes que significan una degradación o negación del "mundo terrenal". A nivel del lenguaje, la ruptura significa el rechazo de los lenguajes totalizadores y trascendentes, aquellos lenguajes que se pretenden única expresión de la realidad pero basándose en ‘ideales ultramundanos’.

Este tema tiene una base cierta, en Wagner no hay el nefasto error del relativismo, no hay una negación de Valores, y como tal su filosofía, como la de Schopenhauer, se basa en una intuición de lo humano, no en una duda de todo. La experiencia del sentimiento humano, la afirmación de valores que elevan lo humano frente a los que degradan, cosa que no deja se ser algo instintivo en cualquier persona no influida por propaganda alguna, es el sentido del bien y del mal natural, no el ‘ordenado’ por una doctrina sino el que sale del propio corazón.

El relativismo es una apuesta sin riesgo, puesto que ni se demuestra ni se deja de demostrar, el relativismo es relativo incluso a si mismo, pero al mismo tiempo es una base para todo tipo de tonterías y crímenes... ‘todo vale’ es lo mismo a ‘nada vale nada’. En realidad el propio Nietzsche se contradice cuando luego efectúa una denuncia de la decadencia y de las masas, de lo chusma y los elementos débiles... si no hay Valores, si no hay ‘verdad’ no hay opción contra la chusma ni la debilidad ni la decadencia... todo vale.

Una consecuencia de esta Verdad es la esencia ‘Moral’ de la filosofía de Schopenhauer, y con ello del arte wagneriano.

En el prologo de la Genealogía de la moral, (&5, 1887) dice Nietzsche “Lo que a mi me importaba era el valor de la moral, y en este punto casi al único a quien yo tenia que enfrentarme era a mi gran maestro Schopenhauer”

Así es, para Schopenhauer el mayor error es negar el carácter moral del arte y la filosofía. Sin esta orientación ética no ve Schopenhauer posibilidad alguna de aportar nada al dolor del mundo. Sin la compasión y una visión moral de la vida, es la pura Voluntad egoista la que dominará sin control la vida humana, llevandola ciega ante los deseos y las trampas de la representación hacia el dolor y la desgracia más inútil, siendo toda su ‘felicidad’ solo un sueño temporal de quien es ciego y sueña con grandes paisajes aunque esté rodeado de una oscura celda.

Como bien dice Nietzsche es Schopenhauer más que Wagner, quien tenía una visión más revolucionaria, más de ruptura de la Ley por el Amor. Schopenhauer mismo había ya criticado 'la inmoralidad' del Anillo, porque en Wagner la 'moralidad' no es una Ley sino un sentimiento. No se trata de obedecer leyes sino el sentimiento justo y en especial el Amor y la Compasión. El propio Wagner en su vida muestra esa 'moral de lo justo' frente a la moral de la Ley establecida.

3- Canto a la Muerte no a la Vida: Pesimismo romántico y Tragedia dionisíaca

Nietzsche denuncia que tanto en Tristán, donde se canta la muerte como liberación, como en la la gran "marcha fúnebre" de Sigfrido, la inmolación de Brunilda, toda la vejez de Wagner denota que ya no creía en el triunfo del Hombre Nuevo: de Sigfrido celebra la derrota; su héroe final no fue ya ningún revolucionario, sino un pacifista religioso: Parsifal.

"Siegfried sigue siempre su primer impulso, rechaza toda tradición, todo respeto, todo miedo. Lo que no le gusta lo abate, no respeta las viejas divinidades" (El caso Wagner)

El gran arte nace del sufrimiento intenso y para Nietzsche las creaciones estéticas deberían evaluarse en términos de si reprimen o impulsan la experiencia de vivir, por ello divide el arte en dos tipos ideales opuestos: el Trágico-dionisiaco y el Pesimista-romántico.

El arte trágico-dionisíaco nace de la afirmación que la vida es supremamente recompensadora a pesar del dolor, la declinación, el conflicto y la ansiedad que entraña el estar vivo. El punto de Nietzsche es que los aspectos indeseables y problemáticos de la existencia no pueden ser abolidos -al menos no sin destruir la vida misma- y más aun, que esas experiencias negativas, son esenciales para conocer sus opuestos contrastantes, sean estos reposo, alegría, amor o belleza.

El arte pesimista-romántico surge de un profundo deseo de comprender, ser consciente, de la vida y sus rasgos odiosos, sus miserias y dolor mundial, eterno e inevitable. En efecto, si la vida es por último fútil, y los deseos materiales son inútiles para solucionar el dolor, como Wagner y Schopenhauer afirman, entonces lo que ofrecían era una estética de 'redención' inspirada filosóficamente, pensando que el sufrimiento, la imperfección y la transitoriedad son vallas insalvables para la existencia misma, y solo una consciencia y la compasión pueden atenuar ese estado.

Todo el romanticismo, que acogió con fervor a Wagner, era para Nietszche una sucesión de fanáticos de la expresión, la forma, a cualquier precio, adictos a los efectos teatrales exóticos y gigantescos, creadores de un estupefaciente artístico que 'seduce, atrae, compele, trastorna' los límites ordinarios del ego mediante intensos estados de sentimiento que evocan una trascendencia efímera.

Ya hemos comentado esa manía adrenalínica de Nietzsche, como si la única forma de estar vivo fuera esconder la tragedia del mundo en una suerte de ejercicio de agresión continua que demuestre 'estar vivo'. La muerte de Siegfried no es el fin, es el inicio tras la destrucción del Walhalla. La muerte es a veces el precio para la redención, pero no es un canto a la muerte sino a la Redención, a la capacidad de amor y compasión que hace posible la Redención. Parsifal no es un pesimista, ni pacifista, lucha durante años hasta encontrar el camino de Montsalvat, pero su heroismo no está en la lucha exterior sino en la lucha interior para ser consciente y comprender, asumir, el dolor del mundo. Hay más heroismo a veces en asumir el dolor ajeno que en combatir el mal ajeno.

Pero es que además Wagner no era irremediablemente pesimista, y su intención era restaurar una era ideal de arte y sensibilidad ligada al pueblo.

En una carta de Wagner a Berlioz: "Yo me preguntaba cuales debían ser las características del arte para que pueda inspirar en el público un inviolable respeto, y tras esta cuestión fui a buscar el punto de partida en la Grecia clásica….. hoy en día nos sorprendemos aun de que treinta mil griegos hayan podido seguir con un interés

sostenido las representaciones de las tragedias de Esquilo".

Wagner deseo llegar a ese Pueblo Artista, no a la negación de la Vida sino a la afirmación a través del arte, concienciándose por la Tragedia de la necedad del mero deseo material.

4- Música ligera y música que enferma, música sin melodía

Nietzsche plantea que la música de Wagner es una agitación sobre los nervios, una música para hipnotizar los sentimientos y enfermar de sensibilidad. "Detesto toda música cuya única ambición es actuar sobre los nervios".

Por tanto acusa a Wagner de necesitar un teatro dramático extremo para justificar una música delirante, "cuando un músico no conoce la sencillez de la música, se hace dramático, se hace wagneriano".

Esto no es novedoso, puesto que el crítico antiwagneriano Hanslick en su libro de 1865 "De la belleza en la música" ya decía de la música de Wagner que era una "inflamación de los nervios melódicos transcrita a la partitura… tortura para los nervios"

Nietzsche tuvo toda su vida fuertes dolores de cabeza, que acabaron en una locura permanente, pero tras su ruptura con Wagner asoció esos dolores a la acción de la música wagneriana:

"Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué disfrazarlas bajo fórmulas estéticas? la estética no es ciertamente otra cosa que fisiología aplicada. Mi hecho, mi "petit fait vrai" es que ya no respiro bien cuando esta música obra su efecto sobre mí; que de inmediato mi pie se pone malo y se revuelve contra ella [...] Pero, ¿no protesta también mi estómago? ¿mi corazón? ¿mi circulación de la sangre? ¿no se revuelven mis tripas? ", ("Nietzsche contra Wagner")

Frente a ello proponía un arte 'burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente artístico, que arde como llama resplandeciente en un cielo sin nubes!"

Ya en el Zaratrusta presenta esa idea de la filosofía de "las pompas de jabón", el pensamiento que, en lugar de trabajar de manera forzada es ligero y directo, sin complicaciones por ser inmediato.

"Lo que es bueno es ligero, lo que es divino anda con pie delicado: primer principio de mi estética". "El preciso 'mediterraneizar la música", (El caso Wagner)

Y aquí aparece la cuestión de la famosa frase de Nietzsche sobre "Carmen" de Bizet, y por la música ligera o mediterránea. Más allá de la interpretación de la referencia a Bizet en contraposición a Wagner como una "broma" (así lo reconoce en el Caso Wagner: "No se debe tomar en serio lo que digo sobre Bizet, tal como soy yo, este Bizet no entra en absoluto en consideración para mí. Pero como antítesis irónica contra Wagner es muy efectivo"), lo cierto es que Nietzsche propone que la música dionisíaca debería ser ligera y divertida,

"Aun diré unas palabras para los oídos más refinados: qué es lo que yo quiero propiamente de la música. Que sea clara y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea peculiar, desenvuelta, tierna, una dulce mujercita de gracia y de perfidia. Nunca admitiré que un alemán pueda saber lo que es la música.[...] No sabría prescindir de Rossini, y aún menos de mi sur en la música, la música de mi maestro veneciano Pietro Gasti" (Nietzsche contra Wagner)

Así vemos que solo por contradecir a Wagner, Nietzsche se une a la ópera, al arte como diversión, el espectáculo frente a la tragedia, la fiesta social y los bailables para una música 'ligera'.

Chamberlain, curiosa su previsión del arte de nuestro siglo XX, nos dice en su libro 'Richard Wagner', "Nuestra impotencia artística proviene de que el arte moderno es un lujo, una cosa superflua para la vida". Así hasta Wagner la gente comía y bebía en las óperas, y todos conocemos como en la Opera de París ante su Tannhauser esa frivolidad, esa 'ligereza' fue la enemiga de Wagner. Leamos a Baudelaire y Champfleury al respecto:

"Aclaremos la causa principal del fracaso del Tanhauser en París. La obra de Wagner es seria, exige una atención

continuada. Era de prever las consecuencias de esto en un país donde se espera sobretodo distracción. En Italia se toman sorbetes y espectáculos del Can can en los intermedios… en Francia se juega a las cartas…..el espectador diría: Ud es un impertinente que me quiere exigir una atención continua cuando yo quisiera que me dieran un placer digestivo mas que una ocasión para ejercer mi inteligencia".

"El juicio de los parisinos, es decir de seres que quieren divertirse antes que nada… y juzgará a Wagner un jurado frívolo contra un hombre que en un hora da un concierto resultado de treinta años de estudio, de sufrimiento y abnegación". Champfleury: "Richard Wagner"

El mismo Nietzsche había dicho además lo contrario en 'Wagner en Bayreuth': "Sin embargo yo tengo entendido que el problema más importante de la filosofía, el perfeccionamiento de la faz del mundo comprobada mutable….. los verdaderos adeptos de verdaderas filosofías, los que como Wagner saben extraer de ella precisamente determinación e inflexibilidad acrecentadas en cuanto a sus afanes, y no jugos narcotizantes".... años después acusaba a esa música de 'narcótico para los nervios'.....

La seriedad del arte wagneriano, de su Tragedia, no está en 'sensibilizar los nervios' sino en llegar al sentimiento más profundo del ser humano. Para los que solo quieran bailar o reir con música de fondo, pueden usar sin duda la música ligera a la que se refiere Nietzsche.

Más común entre los críticos de la época, muchos de ellos atizados por los medios judíos a los que se había enfrentado Wagner, otros anclados en el clasicismo melódico, es la alusión a la falta de 'melodía' en Wagner. En una época en que la Ópera era una melodía sobre un texto sin importancia, la música wagneriana costó de ser aceptada por los melódicos, aquellos que valoraban solo la música por la melodía. Wagner no escribe música independiente del texto, sino unida a la expresión de sentimientos que el texto explica. La melodía sin embargo existe, y creo que lo mejor será recordar la palabras del poeta Champfleury en su obra "Richard Wagner":

"Ausencia de melodía, chillan los críticos. Cada fragmento de cada una de las operas de Wagner es una larga e inmensa melodía, parecida al espectáculo del mar".

O bien: "Sus melodías son de alguna forma personificación de 'ideas' que expresan los sentimientos que las palabras del texto no indican explícitamente. Es a la música a la que Wagner confía el revelarnos todos los secretos del corazón" (Baudelaire, "Sur Richard Wagner")

5- El antisemitismo y el judaismo en Wagner y Nietzsche

Quizás una de las facetas que más se difunden entre los medios nietzschesianos es su ataque al llamado 'antisemitismo' de Wagner, con lo cual los modernos nietzschesianos, la mayoría anarquistas ligados a la mentalidad 'normal' de esta época, pretenden dos fines: criticar a Wagner como 'nazi' y hacernos creer que Nietzsche combatió ese pretendido nacismo de Wagner.

El tema hay que analizarlo con calma para entender mejor la situación.

Ante todo hay que entender claramente cual era la posición de Wagner respecto al judaismo y a los judíos, tema que está pésimamente tratado. Para empezar Wagner no tuvo problemas con 'judíos' sino con el judaismo, o sea su denuncia nunca tuvo un fin personalista, al contrario, sino sobre la influencia de una cultura y una fuerza económica sobre la cultura alemana. Tuvo amigos judíos, los apreció y le apreciaron.

Es famosa la carta de Henry Levi en carta del 13 abril 82: "El combate que Wagner lleva contra el judaismo en la música y el arte proviene de los motivos más elevados,… y por eso su comportamiento conmigo mismo, con Josep Rubinstein y otros judíos a los que apreció profundamente". Y es conocido el aprecio que Mahler tuvo por Wagner y el wagnerianismo.

La obra 'Judaismo en la música' denuncia la necesidad de un arte alemán, un arte que salga y vaya al pueblo, y eso no es

posible saliendo de 'otro pueblo y mentalidad' tan distinta como el judaismo. En realidad Wagner también acusó en otros textos la influencia de la ópera francesa o italiana sobre la Tragedia alemana. El problema es que de forma sorpresiva para Wagner la publicación de 'Judaismo en la música' descubrió el enorme poder del judaismo en la prensa y en los medios teatrales a nivel económico y de influencia, y eso si provocó un descubrimiento por parte de Wagner 'del problema judío'.

Por otra parte hay que entender que en aquellos años casi todos los pensadores alemanes manifestaron una clara tendencia crítica con el judaismo, desde Beethoven a Liszt, podríamos citar un centenar.

Es completamente falso que el enfrentamiento con el judaismo se debiera al repugnante comportamiento de un Meyerbeer judío, pues Wagner no supo hasta mucho más tarde que Meyerbeer ni le ayudó, pese a que hizo ver que si, y además participó en el boicot contra el Tannhauser en París. El problema con Meyerbeer en la época de 'Judaismo en la música' era su 'grand ópera', la ópera como espectáculo social, su influencia para mantener y aumentar esa idea de ópera como salón de diversión, teatro de gran formato sin fondo educativo, o más bien contra-educativo.

Curiosamente el propio Nietzche había dicho en 'Wagner en Bayreuth':

"Ahora que se ha divulgado poco a poco la muy sutilmente tejida tela de araña puesta en juego por la que Meyerbeer sabía preparar y obtener cada uno de sus triunfos se comprenderá el grado de exasperación mortificada que avasalló a Wagner al revelársele estos 'medios artísticos' punto menos que imprescindibles para arrancarle un éxito al público". No hay tema judío, hay una persona, Meyerbeer, que rebaja el arte a negocio y fama.

Nietzsche por otro lado mantiene una posición idéntica a la de Wagner!!, fue amigo de muchos judíos, sin duda más y más íntimos que en el caso de Wagner, como el Doctor Rée y la famosa Lou Salomon, pero sus ataques contra el judaismo como esencia y motor de la decadencia y del cristianismo aun son más virulentos que los de Wagner. El 'Anticristo', escrito mucho después de la ruptura con Wagner, es un ataque continuo al judaismo, y podríamos citar docenas de textos contra la influencia judía.

"Los judíos son el pueblo más fatal de la historia. Como resultado de su influencia la humanidad se ha hecho absolutamente falsa" (El AntiCristo).

Y más aún en la Carta de Nietszche a Carl von Gersdorff 21-6-1871:

"Nuevos deberes nos llaman ahora, y si en la paz queda alguno procedente de aquel feroz espectáculo bélico, en éste el espíritu heroico y, a la vez, reflexivo que, para mi sorpresa y casi como un bello descubrimiento inesperado, puro y fuerte, con la antigua robustez germánica, he encontrado en nuestro ejército. Sobre este fundamento puede edificarse. ¡De nuevo podemos abrigar esperanzas! ¡Nuestra misión alemana no ha terminado!. Me siento más animado que nunca pues no todo se ha venido abajo bajo la superficialidad y 'elegancia' francojudaica y el voraz ajetreo de nuestro tiempo".

Vemos una vez más como Nietzsche presenta el mismo mapa de comportamiento que Wagner: una denuncia del judaismo como mentalidad y una amistad personal con judíos.

Nietzsche en cambio no es coherente, una vez más, y realmente efectuó una denuncia constante del antisemitismo, llevado por dos motivos: atacar más que a Wagner a su entorno de wagnerianos (Wolzogen, Chamberlain, Gobineau y Cósima) que si tenían todos un fuerte enfrentamiento con el judaismo. Y atacar al entorno de su hermana Elisabeth, con la que tuvo momentos muy buenos y peleas muy duras también, y que era una militante antisemita.

Pero si dejamos los temas personales y vamos al aspecto artístico, el enfrentamiento con la idea de Wagner expresada en 'Religión y Arte' es evidente. Wagner acusa al judaismo bíblico de deformar la esencia compasiva y basada en el amor del cristianismo mediante su mentalidad bíblica

de violencia, odio y venganza. De forma que el arte debe poner de manifiesto la esencia compasiva y amable del cristianismo, ocultando su base teológica bíblica.

Nietzsche actua en todo lo contrario:

“Precisamente en la música de Haendel resonó lo mejor del alma de Lutero y de sus afines; el rasgo hebraico-heroico que dio a la Reforma líneas de grandeza, el Antiguo Testamento hecho música, no el Nuevo“ (Nietzsche contra Wagner).

Wagner opina todo lo contrario, la música de Haendel es la expresión alemana de la esencia cristiana, el oyente no ‘siente’ el texto bíblico sino la música alemana que le descubre el sentido profundo de la religiosidad PESE al texto.

Era evidente que para una visión violenta y vengativa es más adecuado Jehova que Cristo, lo que no es precisamente una ventaja moral, pero para Nietzsche la moral es un invento de los débiles.

6- La acusación de Hegeliano, ¿un arte intelectual y un pensamiento artístico?

Arte y Pensamiento, dos mundos pero tratados por ambos, Wagner y Nietzsche, en su vida como algo con una cierta relación.

Wagner necesitó expresar sus ideas sobre arte sobretodo en dos ocasiones de su vida, creando una verdadera obra de análisis artístico, y Nietzsche fue compositor y trató por todos los medios de que su prosa fuera más poética que literaria, especialmente en ‘Así hablaba Zaratrusta’.

Nietzche fue un compositor aficionado, pero lo cierto es que sus obras, más allá de este ámbito cercano al filósofo durante su vida, fueron poco conocidas hasta la edición de las partituras por Janz en 1976 y la aparición, desde 1992, de los compact disks con la ejecución de algunas de sus obras. Antes de la aparición de estos CD’s existían solo dos grabaciones de lieder en la voz de Dietrich Fischer-Dieskau

Algunos compositores, como Delius, se asumieron como lectores del filósofo alemán, otros, como Richard Strauss, quisieron homenajearlo a pesar de que su simpatía hacia el filósofo no fuera constante, y alguno, como Mahler, reconoció explícitamente la influencia del pensador en alguna de sus obras. Es significativo que muchas de las composiciones musicales relacionadas con Nietzsche abreven en Así habló Zarathustra, la obra que Nietzsche consideraba una sinfonía

Las obras nietzscheanas de DELIUS son: “A mass of life”, de 1904/5, y “A song before sunrise”, de 1918, además de lieder basados en poemas de Nietzsche. STRAUSS compuso el poema sinfónico “Also sprach Zarathustra”. Para la referencia a MAHLER se ha dicho que La “tercera Sinfonía” de Mahler recoge la ‘música latente’ en Así Hablaba Zarathustra.

La calidad musical de las obras de Nietzsche es evidentemente mediana, buena para un aficionado pero nada significativa como tal. Hans von Bülow dijo que Nietzsche había violado a Euterpe, la musa de la música. El entorno de Wagner, no tanto Wagner que no se preocupó mucho nunca de Nietzsche tras la ruptura, se burló varias veces de las pretensiones de ‘artista’ de Nietzsche en la música.

Esto molestó mucho a un Nietzsche que tenía pretensiones de artista, que consideraba su pensamiento como una expresión artística.

En ‘El Caso Wagner’ Nietzsche acusa a Wagner de convencer por la Idea y no por el Arte, o sea de necesitar una filosofía del Arte para convencer a la gente de la calidad de su obra. En una palabra, estaba tratando de decirle que no era un artista sino un pensador schopenhaueriano:

"Wagner se ha ganado a los adolescentes por la Idea, no por su música…. Ellos escuchan temblando los grandes símbolos"..."Se hizo heredero de Hegel, La Idea hecha música" .. "Wagner tenia necesidad de la literatura para persuadir al mundo de tomar en serio su música, de encontrarla profunda, convencerlos de que tiene un significado infinito. Fue siempre un comentador de la Idea" (El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner)

Ya Baudelaire contestó a esta crítica, a la idea de que el arte de Wagner es ‘intelectual’, complicado, porque ha

necesitado escribir varios libros para explicarlo:

"Los que critican a Wagner por haber escrito libros sobre la filosofía de su arte y de ello pretenden sacar la conclusión de que su arte no es espontáneo, deberían entonces también negar que Leonardo de Vinci o Reynolds hayan sido buenos pintores, simplemente porque ellos hayan deducido y analizado también los principios de su arte. ¿Quien ha escrito mejor sobre pintura que nuestro gran Delacroix?. Diderot, Goethe o Shakespeare también escribieron sobre los principios de su arte".(Baudelaire, "Sur Richard Wagner")

¿De donde viene la acusación de Hegeliano?

Hegel en su "Estética" dice:

"El arte ¿es digno de la ocupación científica?. Si sólo se considera como una diversión, como un ornamento o un simple medio de goce, evidentemente no es un arte independiente y libre, sino un arte esclavo"

Para Hegel un arte libre, no un espectáculo sino un verdadero Arte, tiene la posibilidad de alcanzar "su alto destino: el de saber si debe ser colocado al lado de la religión y la filosofía, como un modo particular, de una manera propia de revelar a Dios en la conciencia. De expresar los intereses más profundos de la naturaleza humana y las verdades más comprehensivas del espíritu".

Esta consideración de Hegel sobre el Arte la veía Nietzsche aplicada en Wagner.

Si Wagner pensaba que la mejor y única forma de revelar lo real, verdadero, absoluto, era el arte y el sentimiento, ¿por qué entonces escribió escritos teóricos? ¿por qué hizo estética (filosofía del arte)?. La conclusión era que Wagner era el exponente del sistema hegeliano del Arte, y que esa Idea era la que interesaba a la juventud alemana en sus obras, no su arte, su música.

Y entonces Nietzsche lanzaba su conclusión final: La música que quiere significar "otra cosa " más allá de sí misma es homologable al lenguaje de la filosofía criticada por Nietzsche, que pretende transparentar un "algo otro". Y aquí toma fuerza la comparación Wagner-Hegel: la música como idea que "significa el infinito", la música que se desvela por ese algo otro que la trasciende y en el que coloca sus esperanzas, como el hombre religioso metafísico agotado, cuya fatiga lo impulsa a crear trasmundos. Wagner necesitaría así 'otro mundo', el de la Idea, porque con solo su Arte no lograría esa significación e interés.

El error en Hegel es que pretende que el Arte exprese Ideas, y eso jamás se produce. Ya Wagner había dicho repetidas veces que él era 'solo artista'. Cada arte tiene su finalidad y la música no puede expresar ideas, ni el ¿Por qué?, solo los sentimientos. Las dos etapas en que Wagner se dedica a escribir coinciden con la 'Necesidad' de Wagner en aclarar sus propias ideas, no en justificar su arte sino en plantearse que es su arte. En la primera etapa rompe con la ópera y define el Drama musical. En la segunda plantea la teoría de la regeneración y su relación con la religión y el estado. Sus obras literarias fueron poco difundidas y Wagner nunca tuvo especial interés en 'ser conocido' por ellas. En 'Comunicación a mis amigos' concretamente expresa su decisión de solo difundir sus ideas entre una élite de interesados.

Esta acusación de Hegeliano, cuando Wagner había escrito sobre el poco interés que tuvo al leer una obra de Hegel, en realidad está ligada a la acusación de 'realismo' hecha por en crítico antiwagneriano Fetis en revue et Gazette Musical 1852. Fetis, que nunca entendió la música de Wagner, creía ver en ella una 'expresión de Ideas y de la realidad expresada en el texto'. Esto es precisamente lo contrario a lo que Wagner quería hacer, Wagner siempre condenó la música descriptiva, pues la música no debe intentar expresar cosas del Espacio-Tiempo, sino sentimientos.

Esto lo vió claro Champfleury en su "Richard Wagner":

"Es preciso tratar de entender que la música de Wagner no es una música imitativa. En la Sinfonía de las Estaciones, Haydn ha intentado de indicar 'el paso del invierno a la primavera'….. Wagner no

pertenece a esta escuela, parece pueril tener que insistir en esto …. Wagner se acerca más a aquellas palabras de Beethoven 'Más bien expresiones de sentimientos que pintura'".

7- Wagner y el 'mal de Alemania'

Baeumler, uno de los grandes estudiosos de Nietzsche desde una óptica 'alemana', decía que: "Contra dos mundos históricos se ha encontrado Nietzsche durante su vida en lucha: contra el sacerdotal-romano y contra el racional-ilustrado". Eso es cierto totalmente, e intentó acusar a Wagner de ambos temas, de lo primero a través del cristianismo y de lo segundo a través de la acusación de hegelialismo. Sin embargo, y de forma una vez más contradictoria con la acusación de cristianismo-romano, quizás la principal acusación que lanzó contra Wagner era la de haberse puesto al servicio del nacionalismo alemán del segundo Reich. Lo 'alemán' como fatalidad.

Nietzsche alegaba que Wagner ataba el destino de su arte a la ola creciente del nacionalismo que florecía luego que Bismarck derrotara a Francia en un gran espectáculo de eficiencia militar, y empezara a unificar los reinos y principados alemanes dispersos para construir un fuerte estado centralizado. Wagner, a juicio de Nietzsche, comprometió el atractivo universal de sus grandiosos dramas musicales al considerarlos un arte exclusivamente Alemán: "¿Qué es lo que nunca perdoné a Wagner? Que condescendiera a los Alemanes -que se convirtiera en un 'Alemán Imperial', abrazando orgullosamente el "Deutschland, Deutschland über Alles", como si Alemania representara el orden moral mundial".

"La escena wagneriana solo necesita una cosa para triunfar: Alemanes. Definición de Alemanes: Mucha obediencia y música de marchas".

Ya hemos indicado que ese sentimiento de repugnancia ante 'lo alemán' nació en Nietzsche de su estancia en la inauguración de Bayreuth, para él aquello no se parecía nada a Tribschen y su 'isla de los benditos'… ampluosidad de Bismark y el nuevo Reich, sociedad, dinero, burgueses alemanes que se creían algo solo por ser alemanes.....

Wagner se había llamado 'el más alemán de los alemanes', y había suspirado por la unidad de Alemania (como Verdi por la de Italia!). Pero Wagner nunca gustó del público burgués alemán más que de otro público burgués cualquiera. Bayreuth tuvo una asistencia social importante, porque Alemania estaba en plena euforia y auge, y Bayreuth fue sin duda aprovechado por esos 'alemanes orgullosos', lo que no era en modo alguno su plan para Bayreuth.

El tema es que para ser 'universal' hay que ser 'de lo propio', nada es más universal que lo más español, el Teatro del Siglo de Oro, la universalidad no sale de no ser de ningún sitio, como quieren hacernos creer ahora esos que se llaman 'ciudadanos del mundo', sino que la universalidad es la esencia de cada diversidad vista por los demás.

Ser alemán, el arte alemán, que Wagner desea poner como cúspide, es la mejor forma para ser a la vez universal. De eso forma la intención de Wagner no es excluyente ni agresiva a otros paises, como con mala fé quieren presentar los antiwagnerianos, sino que es absolutamente alemán para así ser universal.

El mismo Nietzsche había en 1873 escrito un 'Llamamiento a los alemanes' pidiendo precisamente lo contrario, la unión de Alemania en apoyo de Wagner y el proyecto de Bayreuith, como forma de elevar la cultura y el arte. Solo unos pocos años después en carta a Overbeck dice: "Trabajo ahora en una Memoria para constituir una liga anti alemana" ... y poco después presenta una cultura alemana 'alternativa' a la wagneriana: Humboldt, Herder y Goethe, una cultura previa a la unidad de Alemania.

La realidad es que Wagner tuvo a veces mejor comprensión entre franceses que entre los propios alemanes, y desde luego nunca considero Alemania como un objetivo político o imperial, sino como el centro de una renovación cultural que debía ser ejemplar en Europa.

8- Wagner y su poca condescendencia con la libertad de sus seguidores

Ya hemos hablado del incidente cuando Nietzsche le colocó en el piano de Wagner la partitura del "Canto triunfal" de Johannes BRAHMS, obra que escuchó en la catedral de Basilea el 9 de junio de 1874. En carta a Rohde del 14 de junio de ese año le comenta que ha comenzado a formarse una opinión "tímida" sobre Brahms. Según Janz el interés de Nietzsche al llevar la partitura de Brahms a Wagner tenía que ver con su ideal de lograr una síntesis entre ambos compositores. Pero "Wagner reaccionó a esa proposición con cólera y gritos. Brahms fue uno de los que recibió una versión del Hymnus auf die Freundschaft de Nietzsche, con texto de Lou Andreas Von Salomé y música del filósofo. No pensemos que Nietzsche apreciara a Brahms, le llamó más tarde un "melancólico de la impotencia", cuyas obras surgían de la carencia, y no de la abundancia.

Pero este incidente sin más trascendencia fue la base para una de las acusaciones contra Wagner en sus ataques posteriores, referente a que Wagner obligaba a una fe ciega y una obediencia unilateral y sin discusión.

“Si los mejores jóvenes Alemanes llegan a ser Sigfridos de yelmo cornamentado entonces habrán perdido su capacidad de ser críticos independientes. Ustedes tendrían que, deben creer en Wagner como un acto de fe”.

Si esta acusación solo viniera de Nietzsche no valdría la pena ni comentarla, porque es evidente que ni un Wagner con el mejor carácter y la mayor comprensión hubiera podido soportar los ataques de Nietzsche y la completa disparidad de criterios artísticos, filosóficos y morales.

Por otra parte Nietzsche no tuvo más ‘paciencia’ por su parte con sus amigos-discipulos. La correspondencia de Nietzsche tras su ruptura con Wagner muestra como insultó de la forma más grosera a aquellos de sus amistades que no rompieron con Wagner o que simplemente le criticaron alguno de sus libelos tipo ‘El Caso Wagner’.

Cuando su editor del Zarathrusta, y amigo, Fritsch, le dijo simplemente que el libelo ‘El caso Wagner’ era indigno de publicarse por parecer una venganza personal contra Wagner, Nietzsche rompió violentamente, le insulto, y en una carta a Naumann 26 nov 1885:

"Bien pensado la conducta incalificable de Fritzch (mi editor de Zarathrusta) ha sido una suerte para alejarlo de mi”.

Así pues no es Nietzsche quien para acusar a Wagner en este tema.

Sin embargo este tema es bueno de comentarlo más a fondo, puesto que ha habido otras personas que también han testificado en este sentido, aunque de forma más correcta y ponderada.



Tomemos por ejemplo el caso de Peter Cornelius, compositor de cierto mérito, protegido de Franz Liszt y devoto admirador de Richard Wagner, quien el 24 de enero de 1865, en una carta a un amigo, escribió: "Wagner ni sabe ni cree hasta qué extremo agota a cualquiera (...) El otro día fuimos a casa de Frau von Bülow. Inmediatamente, Wagner tomó de manos de Schack el Firdusi y nos leyó una tirada de cantos de Rostem y Suhrab. Bülow había acabado entre tanto sus clases... y apenas habían pasado doce minutos y ya estábamos metidos en "Tristan und Isolde": se cantó todo el primer acto. Inmediatamente se sirvió el té, y apenas habíamos bebido media taza cuando Wagner se puso a relatarnos exhaustivamente su "Parzival"... y así

transcurrió toda la velada hasta que nos separamos".

Cornelius no aguantó mucho tiempo en este plan y se quitó de en medio cuando pudo, pues entre otras cosas iba a estrenar en Weimar, con ayuda de Liszt, su ópera "El Cid". Esto le impidió asistir al estreno de "Tristan und Isolde", y Wagner se molestó bastante con él, de forma que sus relaciones se interrumpieron durante algún tiempo.

Para entender a Wagner en este tema, lo absorbente que era y a la vez lo exigente respecto a sus amistades, hemos de entender algo básico: la heroica lucha que llevó Wagner en toda su vida.

Para ello leamos al propio Nietzsche en Wagner en Bayreuth, 1876, IV Consideraciones Intempestivas: "El innovador del drama simple, el descubridor de las posiciones del arte en el seno de la verdadera sociedad humana, el interprete-poeta de concepciones basadas en la vida, el filósofo, el historiador, el esteta y crítico, el maestro del lenguaje, el mitólogo y mitopoeta…. Hay que ver la plétora de conocimientos que tuvo que reunir y abarca Wagner".

Y luego a Baudelaire: "Wagner, debía indudablemente encontrar en los conflictos de la vida más dolor que cualquier otro. Es esta facilidad para sufrir, común en todos los grandes artistas, y tanto más grandes cuando mayor es su instinto por lo justo y bello, de la que yo saco el origen del estilo revolucionario de Wagner".

Tenemos aquí las dos bases del problema de Wagner: tuvo que aprender de todo y solo, tuvo todo tipo de dolores, ataques, exilios, persecuciones, miserias, hambre, oposición de toda la crítica musical de Europa, incomprensiones, amores imposibles y decepciones.

La mezcla de ambas cuestiones deben hacernos comprender la vida de Wagner como una batalla continua, donde no tenía tiempo ni medios para perder. Toda su vida fue directo a su obra, no dejó un segundo de mirar adelante a lo que aun tenía que hacer. Era consciente de que sólo él podía hacerlo, era un Genio solitario en el sentido de que todo estaba por hacer en su nueva forma de Arte, y que no podía esperar que otros lo hicieran.

Liszt, por ejemplo, es el caso contrario, una vida muy dispersa, con etapas radicalmente opuestas, donde su mejor aportación no era tanto su propio Arte como la bondad y dedicación que tuvo para promocionar, ayudar y animar a otros muchos grandes artistas. Liszt es genial sobretodo por su generosidad. Wagner por su Arte. Pero es que Wagner no podía perder una ayuda ni tiempo, le faltaba para su obra, una obra en la que era insustituible.

Por ello en Wagner no se da esa pérdida de tiempo que Nietzsche dedica para pensar ataques a Wagner, éste no perdió tiempo en escribir profundamente sobre los que siempre le atacaron, no dedicó años en dedicarse a criticar a la corte de Luis II que lo hizo expulsar del lado de su amigo y Rey, no tenemos largos estudios para denunciar a un Fetis o un Meyerbeer. Wagner construye, y sabe que no tiene tiempo para las críticas excesivas. Wagner necesita cada ayuda, la de Luis II, la de Liszt, la de Nietzsche en su momento, la de Cósima, necesita 'su' gente para la gran obra.

Wagner contra Nietzsche

Ya hemos visto que No se ocupó Wagner de responder a Nietzsche por el poco interés que Wagner daba a 'las críticas' cuando su preocupación era construir su obra, no debatir la de otros.

Mientras Nietzsche es un hombre polémico y crítico, Wagner es un hombre constructivo, muy pocas veces critica y sus escritos son casi siempre para construir su propia obra y el sentido de ésta.

Por otra parte la enfermedad mental que sufrió Nietzsche en 1888, solo 5 años tras la muerte de Wagner, tampoco dejó mucho tiempo para el debate, pues los wagnerianos dejaron el tema Nietzsche tras verlo recluido en un sanatorio mental.

No pretendo pues efectuar una acusación contra Nietzsche de la misma forma que él efectuó con Wagner, primero porque no tiene sentido hacerlo dado que la primera gran acusación contra Nietzsche es su poca ética al atacar a Wagner. No, yo quisiera estudiar en Nietzsche sus

problemas en referencia a Wagner, y así mismo valorar justamente tanto su posición como su innegable genio, pero un genio ¿para qué?, a eso también voy a tratar de responder, pues ser wagneriano no implica, contra lo que opinaba Nietzsche, no reconocer a cada cual sus virtudes.

La obsesión y la locura

Como digo el primer gran error de Nietzsche fue personalizar en Wagner su 'satanás', crear una antípoda como elemento necesario para construir su pensamiento. Mal gusto y mala fe es lo menos que puede decirse de libelos como El Caso Wagner o Nietzsche contra Wagner. Utiliza ataques que no son suyos sino de los críticos antiwagnerianos como, Hanslick, Paul Scudo y François Fetis, de los que tomó elementos de crítica musical que ni entendía ni había asumido Nietzsche y los hizo suyos como armas de ataque a Wagner. Las descalificaciones a Wagner son tan radicales como absurdas, y más cuando solo 5 años antes había dicho exactamente lo contrario.

Por otra parte las críticas más brutales y radicales son del año 1888 con esos dos libelos. Pues bien recordemos que el 9 de Enero 1889 Nietzsche tiene un ataque y debe ser recluido en el manicomio. Se me dirá que aun no estaba loco al escribir esos textos, es cierto pero atención, en 1888, antes del ataque, Nietzsche ya sufría alucinaciones y escribía locuras como las dos que vamos a exponer:

Carta al escritor sueco Strindberg, gran ateo y partidario de Nietzsche, el 31 de Diciembre 1888: "He convocado una reunión de príncipes en Roma, quiero hacer fusilar al joven Kaiser….", dicho sea de paso August Strindberg era un escritor extravagante y radical anticristiano, traductor de las obras de Nietzsche al sueco, pero que acabo su vida como seguidor de Swedenborg (naturalista, interprete bíblico y teósofo).

En Diciembre 1888 escribe otra carta extravagante y claramente descentrada ya, a su amigo Gast, y otra carta a Brades, que no se envió, pero de la que hay un borrador en el archivo Nietzsche:

"Debes saber que necesito para mi lucha todo el gran capital judío" (carta a Gast 1888).

Y en el borrador de carta a Brades (mismo año) se lee sobre el libro de 'El Anticristo'

"Necesito traducir este texto a las principales lenguas de Europa. Necesitaría un millón de ejemplares en la primera tirada de cada lengua. ….. como se trata de un golpe destinado a aniquilar el cristianismo, creo que la única potencia internacional que tiene también el interés en aniquilar el cristianismo son los judíos. …. Dadme la palabra de honor que estos quedara en secreto entre nosotros,… en consecuencia es preciso que nos aseguremos el apoyo de la fuerzas de esa raza en Europa y América, y más cuando tenemos necesidad del apoyo del gran capital"

Un millón de ejemplares en 'cada lengua'... cuando sus obras se editaban solo en número de 1000 ejemplares con suerte en aquella época. El gran capital judío... en fin, no se trata de un plan, no hay que verlo como algo meditado, Nietzsche ya estaba entre sueños y realidades, desvariaba y tenía la mente degradada. Eso el mismo año en que escribe los ataques radicales a Wagner y al cristianismo en El Anticristo (jocosamente en este libro ataca con furia al ¡judaismo! al que después quiere pedir la edición de un millón de ejemplares en cada lengua europea) y en Ecce Homo, o sea Nietzsche en 1888 estaba enfermo mentalmente, tenía una neurosis aguda lo que no le impide escribir hábilmente y con su propia lógica, pero la obsesión ha terminado por confundirle. Por supuesto no quiero decir con ello que no fuera consciente de sus escritos, además 'El caso Wagner' estaba ya escrito en 1885 aunque no se dio por acabado hasta 1888, lo que he intentado demostrar es que Nietzsche ya en 1888 sufría ya alucinaciones, paranoias y obsesiones propias de un enfermo mental.

Relativismo y falta de Valores

Sin embargo los mayores problemas en Nietzsche no vienen de ese final descentrado del año 1888, sino de dos temas

fundamentales: su falta de sentido moral y su relativismo.

La 'afirmación de la vida' en Nietzsche es algo más vital que moral, por ello para los wagnerianos Nietzsche es como una droga de adrenalina, habla de "los que sufren por empobrecimiento de la vida, y desean del arte y de la filosofía calma, silencio, mares tranquilos", como si el sentimiento de dolor y compasión fueran pasivos y no una conciencia activa frente al dolor. No siente la Compasión como una revuelta interna contra el mundo y una decisión de ayudar al doliente, sino como una negación de la voluntad de vivir, una pasividad budista (que si bien es cercana a la posición de Schopenhauer, no lo es a la de Wagner).

Y a cambio Nietzsche nos propone "un arte dionisiaco, exuberancia de vida, el dios y el hombre dionisiaco, encuentra su gusto no solamente en el espectáculo de lo terrible y de lo dudoso, sino también en la misma acción espantosa y en todo lujo de destrucción, disgregación, diseminación, aniquilación; en él el mal, lo absurdo y lo feo parecen, por decirlo así, lícitos; como parecen lícitos en la Naturaleza, a consecuencia de una superabundancia de fuerzas generadoras y reconstructivas, que sabe hacer de un desierto un país pingüe y fértil" (Nietzsche contra Wagner), lo que lleva, si no cuidamos antes el dominio de uno mismo, a una brutalidad, un rebajamiento de la calidad humana hacia el nihilismo del 'hacer lo que uno quiera', y querer lo que a uno guste, o sea a la postre un rebajamiento contradictorio a la Elite que Nietzsche predica... en todo caso una élite de bestias egoistas y brutales. Nietszche necesita un sentido moral personal, una norma de estilo que dirija esa libertad personal y ese amor a la Vida. Pero una vez roto el sentido de 'lo moral', no logra volver a unir su amor a la vida con un destino elevado de vida. El amor a la vida sin norma interna es una pura negación, y a la postre es el mismo resultado que la decadencia producida por el egoismo materialista del dinero. ¿O es que el usurero no vive intensamente su dinero y poder?. ¿No estará Nietzsche creando una élite de usureros con ganas de mandar, usar su poder económico e imponer su egoismo y su deleznable interés como 'Voluntad de Poder'?.

Si malo es negar la vida por miedo a abordarla, si cierta es la crítica contra los que por miedo se refugian en una moral de libro de texto, una vida sin peligro ni lucha, una existencia que solo se justifica en 'otros mundos' porque no se atreven a vivir este mundo, si esta crítica tendría una cierta validez con Schopenhauer, o mejor con la negación de cualquier solución para la desgracia y el dolor (aunque la experiencia no deja de dar cierta razón a Schopenhauer), en cambio no es el caso con Wagner que siempre luchó y planteo una Redención, una capacidad de regeneración moral del mundo. En cambio la crítica contra Nietzsche es siempre la misma: su camino conduce al relativismo, a una Vida intensa pero sin sentido. La intensidad no es una cualidad y puede llevar tanto arriba como abajo. Por eso hay los que llamaríamos 'vitalistas de cloaca', aquellos que salen del rebaño por abajo, por su mayor bajeza aun. Los que aman la vida para degradarla aun más, los expertos en vivir intensamente la decadencia.

Nietzsche trató de unir su elogio a la vida con un elitismo, con una denuncia de los borregos, de la gente sin estilo ni fuerza interna, sin un control de si mismos, pero cae en una total contradicción, pues para todo control y estilo se necesita una norma de Valor, y Nietzsche destruye los valores, deja la fuerza y la vitalidad pero sin servir a Valores, con lo cual deja todo abierto a la imposición de los Valores del usurero, del rebaño mismo, de aquellos que sean capaces de imponer su poder aunque sea para aumentar la decadencia.

Es cierto que Nietzsche quiere un hombre que se domina:

Esta sola carta demostraría como para Nietzsche 'no tener moral' quiere decir tener una moral propia aun más rigurosa que la de todos los demás:

"Lou es un ser sin ideales, sin objetivos, sin deberes... Ella me dijo a mi mismo que no tenía moral, y yo había creido que, al igual que yo, tenía una moral más rigurosa que la de cualquier otra persona. Por ahora

lo único que veo es que su único deseo es el goce y la distracción. ...En el heroísmo se trata de sacrificio, de deber de cada día y de cada hora."

Cartas de Nietszche a Paul Ree, 1882,

"El hombre superior reverencia en sí mismo al hombre poderoso y dueño de sí mismo, que sabe hablar y callar, que le gusta ejercer sobre sí el rigor y la dureza y que respeta todo lo que es severo y duro" (Más allá del bien y del mal)

"No debemos nunca rebajar nuestros deberes a deberes de todos, no querer renunciar ni compartir con otros nuestra propia responsabilidad" (Más allá del bien y del mal)

Pero no tiene sentido hablar de 'deberes', de 'dominarse, de ser dueño de si mismo' cuando se ha eliminado toda moral, todo mandato, toda referencia, toda idea de Deber y se ha dado a la Voluntad el libre cabalgar de la personalidad. La gran contradicción de Nietzsche es pues desear un 'super hombre' elitista, duro, exigente, ejemplar y radical, lleno de vitalidad y a la vez de exigencias a si mismo, pero desearlo tras destruir toda referencia de Valores y dejarlo a su propio Deseo.

Por ello han salido del nietzscheanismo ejemplares de desalmados, gentes tumbadas en su deseo y su propia 'inmoralidad', a los que les parece que su vida sin dominio es 'la elección libre de su Voluntad', cuando es solo la elección de su deseo egoista libre de todo principio superior.

¿Motivos personales?

Es sabido que Nietzsche reaccionó violentamente cuando algunos de sus amigos le acusaron de tener motivos personales para su agresividad contra Wagner.

La famosa, y ya mencionada carta a Naumann 26 Nov 1885 dice de su ex amigo Fritzch (el editor de Zarathrusta):

"Esta persona me ha atribuido los más miserables motivos personales para mi libro contra Wagner, a mi, al hombre menos personal que jamas pudiera existir".

Una cosa es que tendría razón para decir que los motivos de ruptura no son 'solamente personales', pues hemos ya visto que las diferencias de cosmovisión son radicales y la ruptura era inevitable.

Pero miente al negar que los agravios personales no le influyeran.

Las ambiciones de Nietzche como músico y la poca atención que mereció por parte del entorno de Wagner, cuando no críticas.

Al escribir "Wagner en Bayreuth" aspiraba a recibir el encargo de ocuparse de la 'ideología' del grupo de Bayreuth, pero Wolzogen y Chamberlain tomaban el puesto.

Una carta de Wagner al médico de Nietzche, Eiser, con poco tacto aunque buenas intenciones, y que llega a sus manos, le hizo creer que Wagner le consideraba inestable mentalmente.

El poco éxito de Nietzsche en sus libros, pues en su vida consciente no logró una edición amplia de ninguna de sus obras, le hizo rencoroso respecto a la fama y éxito de Wagner.

Ninguno de estos temas fue decisivo, ya acepto que la ruptura era inevitable, pero si hicieron que la ruptura fuera desagradable y quedase Nietzsche herido personalmente, con un odio-amor no solo provocado por las diferencias 'ideológicas'.

La decadencia está con Nietzsche

El pensador que más denostó la decadencia fue seguido por auténticos decadentes. Esta es la maldición de dejar un pensamiento para héroes en manos de cualquiera, sin Valores, dejado en manos del relativismo.

Quizás el escritor más decadente de su siglo, Thomas Mann, que se declaró decadente, que amaba la decadencia, que glorificaba la decadencia sin tapujos ni disimulos... ese fue el que más apoyó más tarde a Nietzsche contra Wagner.....

"Más se aprende de los buenos panfletos que de los himnos", dijo Thomas Mann a propósito de las diatribas de Nietzsche contra Richard Wagner, y a lo

largo de toda su vida escribió muchas veces apoyando a Nietzsche contra Wagner, en cartas, conferencias y artículos, que su hija reunió en un volumen.

El gran tema de Thomas Mann, como es sabido, fue la enfermedad. La presencia subrepticia y clandestina de la enfermedad —de la tuberculosis a la locura— y de la muerte (la locura... en algo imitó a Nietzsche).

Quería una Alemania "republicana, burguesa y decente", bien limitada y domesticada por Francia y por Inglaterra La solución del arte, de Alemania y del mundo era, para Thomas Mann la cabal civilización burguesa, sin barbaries, abismos ni genialidades peligrosas, pura decadencia.

Thomas Mann ve en Wagner "su ambición de conquistar a los más sofisticados y a los más simples, abrumándolos con pathos, con aluviones emocionales"; en su adoración del público, que lo lleva a recurrir a los elementos que ese público amaba, tanto los demócrata-revolucionarios como los nacionalistas; en la ensoñación de una santa barbarie germánica superhumana y ajena a la burguesía civilizada de Francia e Inglaterra ·.

Decadente en lo personal, amante de la burguesía decadente, escritor y descriptor excepcional de la decadencia en su Muerte en Venecia, una obra cumbre de la decadencia.

El inicial apasionado de Wagner escuchaba en esas óperas la "nostalgia de la muerte" de Novalis, y se encamina a La muerte en Venecia, a la que llamó "los fastos necrofílicos de Tristán" (1933). Nietzsche produce decadentes.

Mann deforma todo en Wagner, todo lo pasa por el filtro de su decadencia y su enferma voluntad. Veamos lo que dice del Parsifal:

"El reparto de Parsifal, ¡qué galería de personajes, qué colección de excéntricos escandalosos! Un mago castrado por su propia mano; una desesperada que se desdobla en corruptora y Magdalena penitente, con catalepsias entre uno y otro estado; un sumo sacerdote que se empeña en ser redimido por un joven casto..." (1933).

Todo un drama sacro convertido en una galería de psicópatas... Mann veía todo por el cristal de su enferma mente.

Y acaba con su "Doktor Faustus" obra de Mann que presenta el interrogante de la narración de algunos aspectos biográficos de Nietzsche, unidos a la figura de un compositor identificable con Schönberg, indentificado como el creador que realiza un pacto con el demonio para poder seguir creando.... la decadencia de la música que necesita del diablo para no ser tan lamentable.

Y si hablamos de Schönberg, entramos en otra de las desgracias que trajo Nietzsche:

Nietzsche: La puerta para el arte de la locura.

La labor de Nietzsche a favor del nihilismo integral plantea que aquellos principios que se consideraban eternos son históricos, tienen una génesis, y que no existe una última interpretación correcta, sino múltiples perspectivas que asumen su historicidad. Esta 'fraseología' esconde simplemente que no hay verdades, valores, tradiciones ni errores... todo depende de cada momento (o sea de que se acepte por los que mandan, para hablar claro).

Así como Nietzsche trata de derrumbar el fundamento de la metafísica, Schönberg quiso hacer lo propio con el fundamento de la música tonal, estableciendo lo que él llamaba un nuevo lenguaje atonal, aunque fuera insensible y absurdo, aunque no gustase ni tuviera sentido sensible alguno.

Kandinsky quiso realizar el mismo trabajo que Schönberg en la pintura, 'un nuevo lenguaje', o sea destruir el arte y conseguir un conjunto de colores y formas sin sentido elevado alguno.

Schönberg y Kandinsky mantuvieron una amistad basada en mutuos intereses desde 1911 hasta 1923, año en que se produce un alejamiento debido a las relaciones de Kandinsky con el antisemitismo, dado que Schönberg era judío.

La ley tonal era considerada "la ley ética de la conciencia musical" y su abandono significa "la muerte de Dios", así

interpretaban a Nietzsche los destructores del arte.

La descomposición de la tonalidad y sus leyes "nace" al mismo tiempo que la disolución de los objetos y sus formas en la pintura. La característica de estas manifestaciones es que, como paso previo a la aparición de los 'nuevos lenguajes', se produjo un largo período de negación y ruptura con los valores anteriores que dio lugar a obras anárquicas, que mostraban, sobre todo, la descomposición de las formas criticadas. Nietzsche es el que abre la puerta a esa era de ruptura y destrucción de valores.

Para ello los 'inventores' de la música-ruido usan todo un vocabulario que oculta la realidad, veamos por ejemplo una de esas frases, pero pondré entre paréntesis y cursiva lo que realmente quieren decir:

"La respuesta a la crisis (no saben hacerlo, por eso dicen que está en crisis) de las grandes totalidades ('grandes tonalidades', así llaman los atonales a la música como Arte) sugerida a partir de Nietzsche-Schönberg es la de la posibilidad de la creación de nuevos órdenes (o sea ruidos) que ya no se consideran únicos, sino que reconocen su historicidad y contingencia (no gustan a nadie del pueblo pero se les dice que algún día gustará)".

El nihilismo tomó de Nietzsche una parte de su pensamiento, la destrucción de los valores, y con ello han establecido una doctrina que se basa en que no existen caminos trazados de antemano, estamos ante un desierto sin valores ni referencias, en cada momento nos construimos montajes provisionales que son los que nos permiten seguir andando un tiempo.

Construcciones que se asumen como tales, temporales, y que deben ser destruidas a golpes de martillo cuando tienden a estatizarse demasiado, a convertirse en nuevos fundamentos últimos.

El Sentido último no existe, pero para que el caminar por el desierto no transforme en desierto la propia vida, se debe admitir la posibilidad de crear 'verdades provisionales' (votables por ejemplo).

Nietzsche ha sido usado como referencia de un relativismo desvalorizador que arruina todo sentido a cambio de la Utilidad. Los valores solo son aquellos que 'son útiles', ¿a quien?, pues al dinero, al poderoso, al que los impone, al usurero.

Así de un pensamiento elitista, que debía fundamentar al nuevo hombre, sale un conjunto de miserias de utilidad temporal para el poderoso.... a eso colaboró Nietzsche sin quererlo.

Las contradicciones en Nietzsche

Si hay algo que es fácil es encontrar alguna frase de Nietzsche contradictoria con otra, o al menos 'superficialmente contradictoria', y no nos referimos a las contradicciones entre su etapa wagneriana y la posterior, donde no es que haya contradicción sino un cambio radical.

Nietzsche sostuvo que la guerra y la valentía produjeron en el hombre cosas más grandes que el amor al prójimo; pero también consideró que los "más grandiosos acontecimientos" no corresponden a nuestras horas clamorosas, sino a las "más tranquilas".

Combatió el espíritu del liberalismo, propio de la "libertad de prensa"; pero también atacó, con no menores bríos, toda "conciencia partidaria": la mera idea de pertenecer a algún partido, "aunque fuese el propio", lo asqueaba.

Criticó el espíritu democrático de la sociedad burguesa; pero también, con el título De los nuevos ídolos, se refirió al Estado, considerándolo como el más frío de los monstruos, de cuya boca salía esta mentira: "Yo, el Estado, soy el pueblo."

Creyó en la necesidad de regresar a la barbarie, es decir, a la "virilización" de Europa, y para ello acuñó la expresión de "bestia rubia"; pero también denunció 'lo alemán' que se definían por la "obediencia y las piernas largas".

Habló en favor de una enseñanza y disciplina racistas; pero también en contra de la falsa autoadmiración y si denunció el judaismo también se opuso a los antisemitas.

Exigió una división jerárquica entre los que "mandan" y los que "obedecen"; pero, al mismo tiempo, negó ser el "pastor y el perro de un rebaño", no quiso nunca discípulos obedientes.

Quien con el fin de elaborar una filosofía de "nuestra época", quisiera basarse en Nietzsche, se tendría que atener a las palabras de Zarathustra: "Soy un parapeto que detiene la corriente. Aférreme quien pueda aferrarme pero no seré vuestra muleta."

¿Qué hacer con Nietzsche?

"Nunca llegamos tan lejos como cuando ya no sabemos hacia dónde vamos."

GOETHE, Máxima 901.

Si bien Nietzsche fue una fatalidad, no por eso hemos de pensar en que todo en Nietzsche fue una fatalidad, en realidad él no deseaba muchas de las consecuencias de su pensamiento.

Por ello voy a tratar de exponer algunas de las virtudes en la lectura de Nietzsche, en donde veo realmente el valor de su pensamiento y en el fondo responder: ¿para qué Nietzsche, incluso para un wagneriano?.

El optimismo-heroico

Hay toda una parte del pensamiento nietzschesiano, al que podríamos llamar de un optimismo heroico, que no solo es tremendamente positivo sino que es 'wagneriano', puesto que su mejor expresión, su más completa esencia artística es el Siegfried de Wagner.

El tipo humano del Héroe, cantado tan adecuadamente por Carlyle, llevado a ese extremo del que vive y ama tan intensamente la Vida que no le importa ponerla en peligro para poder disfrutarla, del que a la vez que ama la vida se impone una Tarea, un dominio de su alegría y su Voluntad de Poder con un objetivo, una Norma.

Personajes nietzschesianos los que leemos en las sagas vikingas, aquellos griegos que parecen imposibles que leemos en Tulcidides, esos espartanos en las guerras médicas o aquellos romanos de una sola pieza de la historia de la etapa Republicana, y los héroes homéricos personajes ideales que reflejaban una realidad, todos ellos hombres pero que parecen más personajes de una Tragedia ideal, aunque sea real, que unían a su valor su sentimiento y su calidad humana Nietzsche es su cantor, su detallado heraldo. En Nietzsche podemos leer sin miedo el canto a sus virtudes, la defensa de su élite y el desprecio frente a los enanos que los envidias y los quieren denigrar con una 'igualdad' inexistente e imposible.

En esta época de enanos morales, de mercaderes, que todo lo quieren igual, cuando todo Héroe es presentado como un neurótico, todo genio es un peligroso orgulloso, todo humano excepcional es una sospecha que merece ser denigrado, Nietzsche es la mejor lectura para superar el miedo a esa opinión machacona y totalitaria contra toda genialidad y desigualdad.

Sin duda el problema es que con Nietzsche se ha llegado a no saber diferenciar el genio de un Enrique V con el de un Ricardo III. Y su error es que al 'matar a dios', al eliminar todo Valor, no deja forma para diferenciarlos.

Porque si Enrique V fue un hombre que amaba la vida y a su pueblo, si fue un héroe humano y sensible, capaz de divertirse y de asumir la responsabilidad, de luchar por su honor y no valorar el riesgo, Ricardo III, ese deforme de físico y de carácter, ese ser sin moral pero con una tremenda Voluntad de Poder, ese ser capaz de asesinar a niños y ancianos para lograr su deseo, no carente en absoluto de valor y de voluntad pero si de moral, ¿no cumpliría también con el mandato de Nietzsche de imponer su Voluntad sobre las 'morales' externas?.

De Nietzsche podemos tomar la descripción pero no la esencia, el valor de denunciar pero no el de construir la nada.

Cuando lees a Nietzsche puedes soñar en el Héroe, pero cuidado con el 'anti Héroe', el bárbaro de las cloacas, el que es 'especial' por su miseria moral, el excéntrico de la basura, el que se cree diferente pero en realidad lo es por abajo.

Estamos en era de los anti Héroes, de los 'famosos', de los figurines y los millonarios del 'tener ' sin 'ser', cuidado con

confundir Siegfried con una mezcla del alegre vicioso y el atrevido mercader.

Recordemos lo que dijo Wagner:

“La Belleza y fuerza como atributos de la vida social no pueden conseguir una estabilidad venturosa sino cuando son patrimonio de todos los hombres”

Aprender a Negar, atreverse a Dudar

“Conozco mi suerte. Algún día se ligará mi nombre al recuerdo... de una crisis incomparable a cualquiera de las que han existido en la Tierra; al recuerdo del más profundo conflicto de conciencia, a la memoria de una decisión proclamada contra todo en cuanto se había creído, buscado y consagrado hasta entonces. No soy un hombre; soy dinamita.. . Contradigo como jamás se había contradicho, y no obstante eso, soy la antítesis de un espíritu negador... Con todo, soy necesariamente un hombre fatal". (Ecce Homo)

Si tuviera que indicar una sola razón para leer a Nietzsche me referiría a la frase anterior. Nietzsche nos enseña a atrevernos a negar y dudar, y hacerlo desde la altura, no desde la indecisión.

Malo es no creer pero peor es creer en demasía

Muchos sabios, como Gracián, nos han advertido de lo fácil que es creer a lo que todos dicen, y lo errado que se va en ese camino

“Siendo escasa la verdad, sea escaso el creer”

"Cásense algunos con la primera información, de suerte que las demás son concubinas, y como se adelante siempre la mentira, no queda lugar para la verdad".

Pero sin embargo si vemos el mundo actual, que difiere del de Nietzsche por la tremenda masificación de la información, que nos inunda, que nos invade impúdicamente, que es manejada, manipulada, por profesionales de la información, por enormes multinacionales que convierten la verdad es mercancía, por poderes que fabrican ‘verdades’ y ocultan las reales, nos encontramos que Nietzsche es una lectura necesaria al avisarnos sobre la necesidad de ser capaz de sospechar de todo lo que es ‘oficial’, todo lo que viene del rebaño, de las ‘verdades’ fáciles y ‘que todos creen’, la necesidad de tener valor para enfrentarse a la mayoría, de combatir pese a los insultos y exclamaciones de horror de los innumerables vulgares que nos rodeen.

Nietzsche nos ayuda a no ser presa de los más, a tener espíritu combativo frente al ataque de la vulgaridad y el aplastante vocerío de las masas y los medios de difusión.

¿Quién ha escuchado en alguno de los mil programas de Tv, en alguno de los mil periódicos o libros editados en los últimos veinte año una sola palabra similar a estas?:

“Buscar instintivamente para sí graves responsabilidades, saber crearse enemigos, contradecir al gran número no con las palabras sino con las acciones” (‘La Voluntad de Poder’)

“Deseáis si es posible abolir el sufrimiento. Y no hay objetivo más insensato. En cuanto a nosotros nos parece que preferiríamos hacer la vida aun más elevada y difícil” (Mas allá del bien y del mal).

“Fuente de alegría es la vida. Pero dondequiera que viene a beber la chusma, la fuente queda envenenada. Y al llamar alegría a sus torpes ensueños han envenenado hasta el lenguaje”

“A menudo he vuelto la espalda a los dominadores cuando vi lo que ellos llamaban ahora dominar: traficar y regatear el poder con la chusma” (Así hablaba Zaratrusta)

“¿Es que busco yo la felicidad?. ¡Yo persigo mi obra!” (Así hablaba Zaratrusta).

Nietzsche visionario del nihilismo y su superador

Baeumler y otros estudiosos de Nietzsche tienen una consideración distinta de los partidarios del llamado nihilismo nietzschesiano, viendo en el Nietzsche de la voluntad de poder y de aniquilamiento a un “realista heroico” y un filósofo político.

Pero quizás una de las interpretaciones más interesantes del supuesto nihilismo de

Nietzsche, es la que, con cierta razón, indica que Nietzsche se dio cuenta anticipadamente del acontecimiento del "nihilismo europeo". De acuerdo con semejante visión, proclamó que después de la desaparición de la fe cristiana en Dios, y con ella de la moral, ya nada era verdadero y todo estaba permitido. Precisamente eso es lo que quería combatir, porque sabía que la 'muerte de dios', la sociedad sin Valores, caería en manos de la imposición de las mayorías y su vulgaridad.

En el prólogo a 'La Voluntad de Poder', afirma: "Narro la historia de los dos siglos próximos. Describo aquello que se aproxima y que llegará necesariamente: el advenimiento del nihilismo. Semejante historia ya puede ser narrada, pues en ella actúa la necesidad misma. Ese futuro habla con cien signos; ese destino se anuncia por todas partes. Los oídos se han aguzado como para poder oír esta música del futuro. Nuestra íntegra cultura europea se mueve, desde hace mucho tiempo, en medio de torturantes tensiones que crecen de decenio en decenio, protestando contra una catástrofe…."

Como se puede ver Nietzsche anuncia la 'catástrofe', no la desea, pero ve, y tenía razón, que la creciente pérdida de valores de Occidente iba a traer la decadencia y el desastre. Él desea evitarlo, como Wagner, pero por caminos distintos.

Wagner pretende evitar 'la muerte de dios', mientras que Nietzsche pretende anunciar los valores de la Vida y del elitismo tras la 'muerte de dios'.

Pero Nietzsche no se dio cuenta que era imposible que se creyera en sus valores heroicos sin una escala de Valores que defina al Héroe frente al Bandido.

De esa forma Nietzsche no solo no es nihilista sino que es precisamente un visionario que prevee el nihilismo y lo quiere combatir con un heroismo optimista que se sobreponga a la inevitable 'muerte de dios'.

Para estos nietzschesianos el hombre debía luchar contra la masa que querrá imponer sus 'valores' mercantiles y miserables aprovechando la pérdida de los Valores tradicionales. Una Elite que imponga valores heroicos frente a un poder mercantil que tratará de imponer el dinero y sus miserables consecuencias. Este era el combate que Nietzsche adivinó.

El Zarathrusta: Poesía y Filosofía

Solo haber escrito el Zarathrusta ya daría a Nietzsche un lugar en el podio del pensamiento.

Según Schopenhauer, la definición más sencilla y exacta de la poesía es la siguiente: 'el arte de poner en juego la imaginación mediante palabras'. Nietzsche sin duda es el Poeta del Pensamiento humano con su Zarathrusta.

Entre miles de grandes místicos, filósofos, personas iluminadas, Nietzsche ha elegido como su vocero a una persona desconocida, casi olvidado para el mundo: Zarathustra. Los seguidores de Zarathustra están limitados solamente aun pequeño lugar, Bombay, habían venido desde Irán cuando los mahometanos forzaron a los persas o bien a convertirse al mahometanismo o a estar listos para morir, miles fueron muertos; millones, a causa del miedo, se volvieron mahometanos; pero unas pocas almas valerosas escaparon desde Irán y se afincaron en la India.

Son los Parsis de Bombay, tal vez la religión más pequeña del mundo y es asombroso que Nietzsche estuviera tan interesado en Zarathustra que escribió el libro Así hablaba Zarathustra.

Eligió a Zarathustra porque entre todos los fundadores religiosos, es el único que no propone 'otra vida' mejor que 'esta vida', es afirmativo de la vida, cuya religión es la única religión de celebración, de agradecimiento a la existencia. No está en contra de los placeres de la vida y no, está a favor de renunciar al mundo. Por el contrario, apoya absolutamente el regocijarse en el mundo, porque excepto esta vida y este mundo, todas son hipótesis

De todas formas es de admirar en Nietzsche el estilo poético y alejado del clásico texto filosófico, sus libros son fáciles de leer, y algunos de ellos son realmente bellos, lo que ya es mucho para un pensador.

Conclusion

Wagner nos ha dado el camino para una regeneración, que si en su tiempo era necesaria ahora es ya imprescindible. El Arte actual es un espectáculo del absurdo, estamos en esa era de la originalidad y el divertimento, hemos perdido no solo todo aquello que ya denunciaba Wagner, sino mucho más.

Si para Wagner le era sorprendente pensar en una Atenas donde treinta mil griegos fueran seriamente a asistir a una Trilogía trágica con aquel espíritu de Pueblo y de Sentimiento, hoy en día eso es un sueño irreal. No treinta mil, sino cien mil van a ver el espectáculo de sexo, ruido y originalidad de cualquier montaje multimillonario, pero en todo ello no hay un gramo de aquel arte que eleva, sino solo toneladas del montaje mercantil que asombra tanto por su absurdo como por su vacío mental y moral.

Estamos en la era en que 'ha muerto dios' para la opinión oficial, y por ello el nihilismo y el poder del dinero han ocupado el lugar de los Valores. Solo el camino de Wagner nos podría sacar de este estado, un Arte que elevase el sentimiento, un Arte que nos diera sentido a lo puramente humano.

Quiero explicitar el agradecimiento a Joan Llinares de la Universitat de Valencia por uno de sus textos sobre la concepción trágica, y así mismo reconocer la deuda con un artículo de Hal Sarf en la revista Leitmotiv de la Sociedad Wagneriana de California del Norte, de la que se ha tomado algunos de los datos concretos referentes a la vida y obra de Nietzsche en su periodo de cambio, pero en ambos casos no he seguido su línea de pensamiento sino solo tomado los datos puros respecto a citas y temas.

Por si alguno cree que la conclusión es el Pesimismo:

"Un solo día abate y de nuevo levanta todas las cosas de los hombres. A los prudentes los dioses los aman, pero aborrecen a los malvados" [Atenea a Odiseo. Sófocles, Ayante 130]

Nietzsche y Wagner

Rüdiger Safranski

Esta época, cuando Nietzsche comienza a desplegarse como escritor filosófico, cuando parte de la filología y emprende «excursiones o lo desconocido, con la esperanza inestable de que alguna vez encontrará un fin en el que sea posible descansar» (J, 3, 336), es el momento en que Nietzsche conoce personalmente a Richard Wagner. Pocas semanas antes de este encuentro, Nietzsche, en una carta a Rohde del 8 de octubre de 1868, se había manifestado todavía muy críticamente sobre Wagner, pues lo consideraba como «representante de un diletantismo moderno, que absorbe en sí y digiere todos los intereses del arte» (B, 2, 322). Lo que le agrada en Schopenhauer, «el aire ético, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la sepultura», etcétera, es lo que aprecia también en Wagner. Apenas tres semanas más tarde asiste a un concierto en el que se interpretan las oberturas de *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores.* Se propone guardar distancia, pero sin éxito. «No logro comportarme con frialdad crítica frente a esta música; se estremece en mí cada fibra, cada nervio, durante mucho tiempo no he tenido semejante sentimiento duradero de arrobamiento» (B, 2, 332; 27 de octubre de 1868).

En casa de Heinrich Brockhaus, orientalista de Leipzig, se había hablado de Friedrich Nietzsche, del dotado estudiante y amante de la música. Wagner, de visita a la familia, expresó el deseo de conocer al joven filólogo clásico. Éste recibe la invitación y se pone loco de alegría por lo lisonjeado que se siente. Encarga un traje nuevo al sastre, traje que recibe puntualmente pero no puede pagar de inmediato. El ayudante de sastre se lo quiere quitar, Nietzsche sujeta al ayudante y se llega a una riña cuerpo a cuerpo; los dos tiran de los pantalones.

Vence el ayudante y desaparece con la prenda de vestir. A su amigo Rohde le describe Nietzsche esta escena en los siguientes términos: «Medito profundamente con camisa en el sofá y examino una chaqueta negra, preguntándome si es suficientemente buena para Richard» (B, 2, 340; 9 de noviembre de 1868). Se la pone, se encuentra en un «estado de ánimo novelesco». En casa de Brockhaus encuentra una sociedad agradable, familiar. Wagner se le acerca, le dice algunas cosas lisonjeras y se informa acerca de cómo el joven ha llegado a conocer su música. La conversación va a parar en la filosofía; Wagner habla de Schopenhauer con «calidez indescriptible» y afirma que es el filósofo que «mejor ha conocido la esencia de la música». Wagner toca al piano algunos pasajes de *Los maestros cantores*. Nietzsche se siente embelesado. Al partir, el Maestro le estrecha muy cálidamente la mano y lo invita a una visita en Tribschen, para «entregarse a la música y a la filosofía».

Con el traslado de Nietzsche a Basilea había llegado la ocasión de una visita al cercano Tribschen. Es recibido en tono marcadamente amistoso. Wagner recibe con gratitud a cada prosélito. Después de esta primera visita el lunes de Pentecostés del año 1869, Nietzsche escribe a Richard Wagner:

«¡Muy venerado señor! Desde hace mucho tiempo abrigo la intención de expresarle sin ningún rubor qué grado de gratitud siento hacia usted. De hecho los mejores y más sublimes momentos de mi vida van unidos a su nombre, y sólo conozco a otro hombre, su gran hermano de espíritu, Arthur Schopenhauer, en quien yo pienso con igual veneración, podría decir *religione quadam»* (B, 3, 8).

Los felices días de Tribschen, que siguieron a esta primera visita, fueron descritos con frecuencia: paseos comunes en el lago, Cosima Wagner cogida del brazo de Nietzsche; las amenas veladas en un círculo familiar, cuando el Maestro, después de la lectura común de *El puchero de oro,* de E.T.A. Hoffmann, asigna a Cosima el nombre de culebra prodigiosa Serpentina, se denomina a sí mismo el demoníaco archivero Lindhorst, y reserva para Nietzsche el nombre del soñador y torpe estudiante Anselmo; el celo de Nietzsche cuando compra en Basilea para Cosima vasos de vino, cintas de tul con estrellas doradas y puntitos, un niño Jesús tallado en madera y otros muñequitos; su ayuda en el dorado navideño de manzanas y nueces, así como en la corrección de pruebas de la autobiografía de Wagner; la mañana del primer día de Navidad de 1871, cuando una pequeña orquesta en las escaleras de la casa ejecuta como saludo natalicio a Cosima la composición que luego se denominará *Idilio de Sigfrido;* la improvisación de Nietzsche al piano, ocasión en la que Cosima escucha cortésmente y Richard Wagner abandona la sala con la risa contenida.

Richard Wagner se había hecho muy rápidamente una imagen de las habilidades de Nietzsche, especialmente de aquellas ventajas que a su juicio podían ser útiles para sus propios fines. «Usted puede», escribe Wagner, «ayudarme mucho, podría exonerarme de toda una mitad de mi tarea.» Se atormenta con la filosofía, lo mismo que Nietzsche con la música, sin conseguir nada consistente. Pero la filología es tan importante para él como la música para Nietzsche. Sería posible complementarse prodigiosamente, Nietzsche tiene que seguir siendo filólogo y «dirigirlo», de igual manera que, a la inversa, el filólogo habría de dejarse dirigir e inspirar por el músico. «Muéstreme», escribe Wagner el 12 de febrero de 1870, «cuál es el sentido de la filología, y ayúdeme a conseguir el gran "renacimiento", en el que Platón abraza a Homero y éste, lleno de las ideas de Platón, llega a ser por primera vez el Homero mayor de todos» (N/W, 1, 58).

Wagner incitaba al joven profesor a emprender algo audaz en la filología clásica. Nietzsche se deja entusiasmar. Para contribuir al «gran renacimiento», del cual Wagner habla en términos poco claros, inicia su libro sobre la tragedia, acerca del cual tiene el presentimiento de que no le hará progresar en el gremio de los filólogos, pero lo acercará a sí mismo. Este trabajo es un desenfreno que se mueve todavía en el campo de la filología, pero está emprendido ya en el estilo del «aventurero y

circunnavegador de aquel mundo que se llama "hombre"» (2, 21; MA). Todavía en el terreno de la filología, pero ya con la voluntad de danzar, Nietzsche escribe su primera obra grande, a saber, *El nacimiento de la tragedia.*

El drama musical de Wagner despertó en el joven Nietzsche la esperanza de una restauración de la vida espiritual de Alemania, que a su juicio estaba gravemente deteriorada por el materialismo, el economicismo, el historicismo y, políticamente, por la fundación del Imperio en 1871. En la primera *Consideración intempestiva* habla de la «derrota, es más, de la extirpación del espíritu alemán a favor del "imperio alemán"» (1, 160; DS), y se refiere con ello al triunfo del chauvinismo nacional, del pensamiento utilitarista y de la fe en el progreso. Según hemos visto, Nietzsche no tenía nada que oponer a la victoria del «genio militar» (1, 775). Pero en ésta había de estar en juego una vivificación heroica de la cultura. También en la victoria militar el fin supremo tenía que ser el enriquecimiento de la cultura. La guerra significaba para Nietzsche que el mundo dionisiaco-heraclitiano irrumpía en la política e instauraba la cúspide más seria de la vida, por la que había de fertilizarse muy en particular la cultura. Pero mientras la victoria militar promueva tan sólo los fines prosaicos de la sociedad burguesa, un Nietzsche desengañado se apartará de esta evolución. El fortalecimiento de la economía, del Estado, o de una religión estatalmente piadosa no era el añorado renacimiento del espíritu alemán. En *El nacimiento de la tragedia* el mencionado renacimiento se le presenta más bien bajo la imagen del Sigfrido de Wagner:

«Imaginémonos una nueva generación con esa mirada impertérrita, con ese rasgo heroico encaminado a lo terrible, imaginémonos el paso audaz de estos matadores de dragones, la osadía soberbia con la que todos ellos vuelven las espaldas a las doctrinas debilitantes del optimismo, para "vivir enteramente resueltos". ¿No será necesario que el hombre trágico de la nueva cultura, en su educación para la seriedad y para el terror, apetezca [...] un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico?» (1, 21).

Nietzsche se apoya todavía en el consuelo metafísico, pero luego, cuando se aleje de Wagner, dirigirá la mirada a una óptica de la vida que supere toda necesidad de consuelo. De todos modos, este alejamiento comienza ya en un momento en el que él todavía comparece «oficialmente» como discípulo de Wagner. Nietzsche dirá retrospectivamente que en la cuarta *Intempestiva,* dedicada a Richard Wagner, se refleja un pensamiento que estaba superado ya al escribirlo. Perseguiremos luego este giro de su pensamiento entre bastidores. De todos modos, en *El nacimiento de la tragedia* y en « Richard Wagner en Bayreuth», Nietzsche piensa todavía en el «consuelo metafísico», en el sentido de una revivificación del mito y de una activación de la potencia de la conciencia formadora de mitos, y alaba la fuerza creadora de mitos de la obra de Wagner.

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche designa el mito como una «imagen comprimida del mundo» (1, 145; GT), con lo cual la vida se sumerge en una significación superior. El mito no sólo tiene significación individual, sino que garantiza también una interconexión de tipo social y cultural. «Pero sin mito cada cultura pierde su sana y creadora fuerza natural. Por primera vez un horizonte reorganizado con mitos cierra en la unidad todo un movimiento cultural» (l, 145; GT). El mito preserva la imaginación y el pensamiento frente a un «vagabundear sin orden ni concierto». El hombre actual, carente de mitos, para Nietzsche es un desarraigado. Este hombre busca apoyo en la posesión, en la técnica, en la ciencia y en al archivo de la historia. En la segunda *Intempestiva* somete a una crítica el historicismo como ayuda para la vida. Pero ya en *El nacimiento de la tragedia* escribe: «Hacia dónde apunta la enorme necesidad histórica de la insatisfecha cultura moderna, el eclecticismo mediante elementos de otras numerosas culturas, el devorador querer conocer, sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del mítico seno materno?» (1, 146). Nietzsche se dirige al mito porque, por una parte, no puede creer en el sentido religioso y, por otra, no confía en que la razón pueda dar una orientación a

la vida. ¿Qué significa mito? ¿A qué acto espiritual se debe el mito?

El mito y la mitificación es una donación de sentido, abundante en imágenes, a lo que de otro modo carece de él. Lo que provoca siempre a la potencia de la conciencia formadora de mitos es la indiferencia del mundo. El hombre se resiste frente a la idea de un mundo en el que no puede tenerse el sentimiento de que de alguna manera «se piensa» en él. El hombre, que conoce, quiere ser conocido, no sólo por otros hombres, sino también por un universo repleto de sentido. Siendo así que él mismo pertenece a la naturaleza, se ha situado a distancia de ella por su conciencia, y espera que en el exterior, en la naturaleza, haya algo de tipo consciente que corresponda a su propia conciencia. El hombre no quiere estar solo con su conciencia. Quiere que la naturaleza le responda. Los mitos son intentos de entrar en diálogo con la naturaleza. Para la conciencia mítica los sucesos naturales tienen una significación. En ellos se expresa algo, aunque sólo sea la voluntad que se manifiesta allí, idea que agrada al schopenhaueriano Nietzsche. Después de una vivencia de relámpagos, tormenta y granizo, escribe el joven Nietzsche en una carta: «¡Qué felices, qué fuertes son, pura voluntad, sin empañarse por causa del entendimiento!» (B, 2, 122).

Fue Hölderlin, tan estimado por Nietzsche, el que en forma especialmente penetrante y elocuente buscó un lenguaje actual para la experiencia mítica, lleno de tristeza por el hecho de que nosotros hayamos perdido la facilidad y naturalidad de esta experiencia, de una vivencia que, según el poeta mencionado, tuvo que ser un asunto cotidiano para los griegos. Esta pérdida, dice Hölderlin, hace que desaparezca toda una dimensión donde lo real habría podido abrirse adecuadamente para la mirada y la vivencia. Por eso ya no «vemos» la tierra, ya no «oímos» el sonido del pájaro, y se ha «secado» el lenguaje entre los hombres. Hölderlin designa este estado como «noche de los dioses» y previene frente a la «hipocresía» con que se abusa de los temas y nombres mitológicos como rasero juego artístico. Ya Hölderlin, lo mismo que luego Nietzsche, se preocupaba por el descubrimiento de lo mítico como un poder de la vida, que devuelve al ser la plenitud de lo festivo. Evidentemente, la forma más eficaz de crear una zona henchida de sentido en medio de la indiferencia de la naturaleza es la cultura. Ésta permite superar la indiferencia en el encuentro con los hombres, en la solidaridad, en la confianza, así como en las reglas e instituciones que organizan las relaciones dotadas de sentido entre los hombres. Cultura es el esfuerzo permanente por superar eficazmente la indiferencia del mundo, al menos en un sector interno. Ahora bien, para Nietzsche, lo mismo que para Hölderlin, en el presente la «noche de los dioses» ensombrece también la cultura. La gran indiferencia ha penetrado en el interior de la cultura y hace que muera la relación entre los hombres. Por eso resulta tan urgente que se activen las energías míticas para el intento de establecer valores unificantes y vinculantes en la convivencia humana. Los mitos son creaciones de valor en orden a establecer una coherencia profunda en la sociedad. Los mitos responden, pues, al gran silencio de la naturaleza y a la erosión del sentido en la sociedad.

Richard Wagner y Friedrich Nietzsche percibían su tiempo como una situación de crisis, por su pobreza de sentido social, y se esforzaban en consecuencia por encontrar o inventar nuevos mitos. Cuando Nietzsche recurre a los dioses griegos Dionisos y Apolo para entender algunos poderes elementales de la vida y de la cultura, se sirve de ellos en el sentido de una «abreviatura del fenómeno», pero su definición del mito es la expuesta. Nietzsche y Wagner intentan, cada uno a su manera, una revivificación del mito, y se niegan a aceptar lo que más tarde Max Weber llamó «desencanto» del mundo a través de la racionalización, la técnica y la actitud de la economía burguesa. Sufren por la falta de mitos en su tiempo y ven la posibilidad de una revivificación o nueva creación del mito en el ámbito de la cultura. En una época en que el arte, bajo las coacciones de la economía, comienza a convertirse en un bello asunto accesorio, Nietzsche y Wagner luchan por la elevación del rango del arte, al

que sitúan en la cúspide de todas las posibles series de fines de la vida. En Richard Wagner el arte ocupa el puesto de la religión. Esto no deja de impresionar a Nietzsche, que, sin embargo, a la postre tendrá esa concepción del arte por demasiado piadosa, y se alejará de ella en dirección a la idea de un arte de la vida. Lo que espera del arte no es redención, sino incremento de la vida. Llevando la idea a las consecuencias extremas, cosa que siempre agrada a Nietzsche, eso significa: hay que hacer de la propia vida una inconfundible obra de arte.

Lo que separará a Nietzsche y Wagner, después de la coincidencia inicial, es la oposición entre una creación de mitos que pretende una validez religiosa (Wagner), y un juego estético con el mito que esté al servicio del arte de la vida (Nietzsche). Sin embargo, en el instante al que nos referimos las cosas no habían llegado tan lejos. Nietzsche se siente unido todavía a Wagner en el intento de fundar un nuevo mito desde el espíritu de la música.

Richard Wagner y -tras sus huellas- Friedrich Nietzsche reciben impulsos del romanticismo de principios de su siglo, cuando ya se experimentaba con la fundación de mitos.

Hay un documento digno de notarse en relación con la comprensión del mito en el romanticismo temprano, a saber, un breve esbozo que luego se llamó *El más antiguo programa de un sistema del idealismo alemán,* que parece haber aparecido alrededor de 1796 y ha sido atribuido alternativamente a Schelling, Hegel y Hölderlin, y en ocasiones a los tres juntos como obra común. El texto concluye con este anuncio: «En primer lugar hablaré aquí de una idea que, en tanto alcanza mi información, todavía no se le ha ocurrido a ningún hombre, hemos de tener una nueva mitología, y esta mitología debe estar al servicio de las ideas, debe convertirse en una mitología de la razón» (Hölderlin, 1, 917).

Se hicieron sentir entonces dos motivos que pusieron en marcha la búsqueda de un nuevo mito.

Por una parte, al final de la época de la Ilustración la razón cae en una notable duda de sí misma. La razón es fuerte allí donde puede cuestionar y descomponer críticamente ingredientes tradicionales de la moral y la religión. «El espíritu crítico», escribe Friedrich Schlegel, «se ha hecho inmediatamente político y se ha propuesto una revolución del mundo burgués, y, por otra parte, de tanto purificar y explicar la religión, ésta terminó evaporándose por completo y desapareciendo de pura claridad» (Schlegel, 3, 88). Pero esta claridad es percibida negativamente: sigue en pie la necesidad de un sentido y fin superior, aun cuando se tema no poder ir más allá de las producciones imaginarias. Lo mejor es que la imaginación trabaje codo a codo con la razón, para producir nuevas síntesis de sentido. A este proyecto el autor del esbozo de programa le da el nombre de «mitología de la razón». Ésta, de acuerdo con los sueños de los primeros románticos, ha de surgir en el trabajo común de poetas y filósofos, músicos y pintores, y sustituir la religión pública, que ha perdido su fuerza. La «mitología de la razón» ha de «formarse emergiendo de la más honda profundidad del espíritu», y será «una nueva creación desde el principio y desde la nada» (Schlegel, 301).

El segundo motivo para la búsqueda de nuevos mitos está en la experiencia traumática del periodo de transformaciones sociales bruscas a principios del siglo XIX: se rompe la tardía sociedad feudal y se percibe dolorosamente la pérdida de una idea que envuelva la vida social. Dominan el campo un egoísmo carente de espíritu y el utilitarismo económico. Por eso el nuevo mito ha de cumplir la tarea «de unir a los hombres en una intuición común» (Frank, 12).

Según la concepción romántica, el experimento con nuevos mitos ha de dar a la razón un fundamento, una orientación y una limitación, y tiene que fundar una unidad social. Los románticos están persuadidos de que tales mitos también pueden producirse artística y artificialmente, en el caso de que no existan tradiciones utilizables. Los románticos aprendieron de la tradición que no es posible componérselas sin mitos, y el

ambiente de fabricación al comienzo de la modernidad les da suficiente seguridad en sí mismos para atreverse a la producción artificial de tales mitos. Pero lo cierto es que no llegaron más allá de unas primeras tentativas, pues muy pronto buscaron refugio de nuevo en la tradición. Los hermanos Grimm coleccionaron cuentos populares y recogieron materiales para una «mitología alemana». Brentano y Achim von Arnim editan la colección de canciones *Des Knaben Wunderhorn,* y Hölderlin evoca el cielo de los dioses griegos. Pero la audacia de atreverse realmente a fundar mitos, tan admirada por Nietzsche, la tuvo por primera vez Richard Wagner medio siglo más tarde. Su idea surgió en las barricadas de la revolución burguesa de 1848.

Wagner había conspirado en Dresde junto con Bakunin y había participado en las luchas callejeras. Aplastada la rebelión, huyó a Suiza, donde redactó *El arte y la revolución,* un texto cuya lectura indujo a Nietzsche a escribir la siguiente frase en su libro de notas: «¡Abajo el arte que no revoluciona la sociedad, que no renueva y une al pueblo!» (8, 218).

En el escrito mencionado Wagner había puesto en marcha su proyecto de los nibelungos. Establece un contraste entre la cultura idealizada de la antigua polis griega y las relaciones culturales de la moderna sociedad burguesa, vista desde la perspectiva de un anticapitalismo cortado según el patrón del primer socialismo. En la polis griega, dice, la sociedad y el individuo, el interés público y el privado estaban reconciliados entre sí, y por ello el arte era un asunto verdaderamente público, un suceso a través del cual un pueblo había puesto ante sus ojos los principios de una vida común. Pero, según Wagner, en el arte moderno ya no se da ese carácter público. Lo público se ha convertido en mercado, y el arte ha caído bajo la coacción del comercialismo y de la privatización. El arte, lo mismo que otros productos, se ofrece y vende como mercancía en el mercado. Ahora también el artista tiene que producir por el único motivo de ganar dinero. Estamos ante un proceso escandaloso, pues el arte, como expresión de la fuerza creadora del hombre, debería tener la dignidad de ser fin en sí mismo. La «esclavitud» del capitalismo denigra el arte, lo rebaja a la condición de simple medio: instrumento de distracción para las masas, placer lujoso para los ricos. A la vez el arte es privatizado en la medida «en que el espíritu común se astilla en mil direcciones egoístas». Está en juego una originalidad meramente superficial. El que quiere hacerse valer, tiene que distinguirse de sus competidores El arte ya no se siente obligado a una verdad superior, sino que piensa solamente en «seguirse formando con aire autónomo, solitario y egoísta» (Wagner, *Mein Denken*, 132).

Wagner defiende la tesis de que la corrupción de la sociedad corrompió también el arte. Sin una revolución de la sociedad, piensa, tampoco el arte encontrará su verdadera esencia. Pero no hace falta que el artista espere hasta que llegue la revolución, ya ahora puede hacer algo a favor de la libertad de la sociedad, comenzando con el trabajo de la liberación en el propio ámbito de acción. El arte puede recordar al hombre el verdadero fin de su existencia, que, según Wagner, no consiste sino en el desarrollo de la propia fuerza creadora. Afirma sin lugar a dudas: «El fin supremo del hombre es el artístico» (Wagner, *Mein Denken,* 145*).* La revolución sirve al arte, por lo cual el arte ha de ponerse al servicio de la revolución. El hombre artístico es el verdaderamente libre, y por eso es también el hombre revolucionario.

El anillo de los nibelungos, el poema mitológico de Wagner, esboza la imagen de este hombre libre. Richard Wagner quería ayudar con su obra a la liberación política, y estuvo persuadido de que su obra no sería entendida adecuadamente hasta después de la revolución. Pero no hubo una revolución coronada por el éxito. Por eso Wagner tuvo que conformarse con hacer sentir por lo menos la necesidad de una revolución futura; en el último decenio de su vida, en los años de la amistad con Nietzsche, ciertamente Wagner está resignado, pero se halla tan persuadido de su arte, que le atribuye la fuerza de compensar el fracaso de la revolución, o de suplantarla. La vivencia del arte ha de hechizar el instante limitado de la redención del mal de la vida,

e incluso convertirse en precursor y promesa de la gran redención al final de los días.

Richard Wagner trabajó durante un cuarto de siglo en la composición de *El anillo.* En noviembre de 1874 acaba *El crepúsculo de los dioses.* «No digo nada más», escribe en la última página de la partitura de la tetralogía.

En 1876 se ofrece el estreno de *El anillo* durante cuatro días con motivo de la apertura del festival de Bayreuth. Es un acontecimiento que marca la cumbre de la carrera artística de Wagner, y Nietzsche, incluso después de la ruptura con él, lo considera «como la mayor victoria que un artista ha conseguido jamás» (2, 370).

El anillo narra el ocaso de los dioses y el nacimiento del hombre libre. Los dioses perecen por su propia voluntad de poder. Han corrompido el mundo desde el principio, por cuanto no supieron reconciliar los dos principios fundamentales de la vida, el amor y el poder. Los dioses están implicados en unos poderes de la vida enemistados entre sí. Aspiran a un nuevo comienzo, que, sin embargo, sólo es posible si su poder sucumbe en la libertad del hombre. El Wallhalla, la sede de los dioses, arde cuando Brunilda devuelve el anillo, el símbolo del poder, al elemento del agua y, con ello, a la inocencia de la naturaleza, por tanto, cuando el amor desgajado del poder desaparece del mundo y se restablece el originario orden justo del ser. Conservarlo es la tarea que se ha encomendado a los hombres. El preludio de «El oro del Rin», que tantas veces alaba Nietzsche, comienza con el famoso bemol mayor-trítono, que representa el pensamiento acústico del principio de todas las cosas: el elemento originario del agua en movimiento. En adelante, Nietzsche nunca se deshará de esta imagen musical del agua. El elemento fluctuante, ondeante, se convierte para él en símbolo de la vida en movimiento: «¡Así viven las olas, así vivimos nosotros, los que ejercemos el querer!» (3, 546; FW).

De la disolución del primer sonido se desarrolla en Wagner todo el resto. Se hace perceptible el instante de la creación cuando se añade el sonido que simboliza el sol. El fuego del sol hace que el agua brille como el oro. Y también hay oro en el fondo del agua. Pero allí es pura belleza, todavía no ha llegado a ser un «valor», todavía no ha sido incluido en el círculo fatal de poder y posesión, todavía no ha sido tocado por la codicia del aumento de valor. Las hijas del Rin protegen el tesoro, jugando con amor a su alrededor.

Entonces entra en escena Alberico, el enano negro, un príncipe de las tinieblas. Carece de sensibilidad para la belleza del tesoro, no puede dejar que éste descanse en paz, quiere poseerlo para aumentar su poder. Profana el valor en tanto lo quiere valorizar. El propósito de valorización es negación del amor. Alberico tiene que haber matado el amor en sí mismo y estar totalmente endurecido para lograr el robo del tesoro. Sólo un corazón frío puede capturar e1 metal del tesoro.

La escena inicial contiene ya todo el conflicto del drama. La relación tensa entre poder y amor, entre avidez de posesión y entrega, juego y coacción determinará la tetralogía hasta el final.

En el reino de los nibelungos, con el oro del tesoro se forja un anillo que confiere un poder ilimitado al que lo lleva. No hay duda de que Wagner quería encarnar en los nibelungos el espíritu demoníaco de la época industrial. Comenta a Cosima la impresión que las instalaciones del puerto de Londres le producen: «El sueño de Alberico se ha cumplido aquí: la casa del tesoro, Nibelheim, el dominio del mundo, la actividad, el trabajo, por doquier la presión del vapor y de la bruma» (Cosima Wagner, 1(152).

También Wotan, el dios supremo, se ha dejado envolver en el mundo del poder y de la posesión, tampoco él devolverá el anillo de los nibelungos a las hijas del Rin una vez que lo haya conquistado, pues tiene un pacto con el reino de los nibelungos. Así, no puede restablecer la inocencia del ser. Y por eso Erda, la terrestre madre primigenia, le niega el reconocimiento: «Tú no eres lo que te llamas» (Wagner, *Ring*, 240). El desorden de poder, oro y pacto vence sobre la justicia natural del ser.

El mundo mítico de Richard Wagner tiene, pues, tres niveles. Abajo está el ser originario de la belleza y el amor, encarnado en las hijas del Rin y en Erda, la madre terrestre. Por encima se halla el reino de los nibelungos, donde se trata de poder y posesión. Y desdichadamente se entrelaza con ello el tercer mundo, el de los dioses, que se han alejado de sus orígenes terrestres. Al final de «El oro del Rin», las hijas de éste emiten la queja: «Solamente la profundidad es familiar y fiel, falso y cobarde es lo que allá arriba se alegra».

Entonces aparece Sigfrido, fruto de una complicada genealogía. Mata al dragón, toma el tesoro sin recelo y da el anillo a Brunilda como don del amor. Pero le falta la prudencia y el saber, por eso es víctima de una intriga de envidias, voluntad de poder y avaricia. Hagen, el hijo de Alberico, lo mata. La ruptura no se ha conseguido todavía; Brunilda consuma la Obra y entrega el anillo al Rin. El Wallhalla estalla en llamas, los dioses arden.

Por tanto, los dioses participan en la corrupción general del mundo. La salvación no vendrá de ellos. Sólo puede traerla el hombre libre que escape del círculo fatal de poder, posesión y pactos de intercambio. El nuevo comienzo se logra sin los dioses, que, cansados de su creación fallida, pueden morir cuando el hombre despierta al amor y la belleza.

El antiguo mundo, dominado por la voluntad de poder y la avaricia, sucumbe cuando nace el nuevo mundo del amor y de la belleza. Richard Wagner quiere contribuir a esta empresa con su juego mitológico del mundo. ¿Cómo ha de entenderse esto? ¿Cómo ha de recibirse todo ese aparato de mitos sino como una ficción? ¿No se limitó Wagner a elaborar un material mitológico que ya no está animado por ninguna fe? Por ello, la obra de Wagner ¿no está destinada enteramente a una recepción estética? ¿Y no se neutraliza así la eficacia mítica?

Wagner era plenamente consciente de las dificultades, cosa que acreditan sus numerosos esbozos teóricos, los cuales anuncian también su intención de rebasar los límites de lo meramente estético y de lograr una constitución de la conciencia que pueda llamarse «mítica» y que Wagner mismo denominó «religión». Escribe: «Podría decirse que, donde la religión se hace artificial, queda reservado al arte salvar el núcleo de la religión» (Wagner, *Mein Denken,* 362).

Richard Wagner distingue entre el «núcleo de la religión» y su aparato de mitos, con sus complicados y disputables dogmas y ceremonias, o sea, el fondo entero de tradiciones religiosas, que sólo sobrevive en tanto es sustentado por costumbres y protegido por el poder estatal. Pero el núcleo de la religión que ha de ser salvada por el arte, se caracteriza como el «conocimiento de la caducidad del mundo y la guía de ahí resultante para la liberación del mismo» (Wagner, *Mein Denken,* 363). Wagner ve el mundo con los ojos de Schopenhauer. Lo que llama caducidad del mundo significa en Schopenhauer un mundo en el que las encarnaciones particulares de la voluntad preparan un infierno a través de la recíproca lucha y destrucción. Esto es válido para la naturaleza, pero también para todo el mundo de los hombres, para toda la jungla en la lucha de la vida. También en Schopenhauer, como ya sabernos, el arte es un poder redentor; en el verdadero disfrute del arte, escribe, «nos liberamos del impertinente impulso de la voluntad, celebramos el Sabbat del trabajo prisionero del querer, se detiene la rueda de Ixión» (Schopenhauer, 1, 283).

Apoyándose en Schopenhauer, Wagner formula sus ideas sobre la redención a través del arte:

«Creemos que la redención misma llega en la hora sagrada, cuando las formas de aparición del mundo se nos diluyen como en los sueños admonitores, presintiendo ya que somos partícipes de otra realidad. Entonces ya no nos angustia la representación de aquel abismo bostezante, del monstruo horroroso de la profundidad, de todos los engendros afanosos de la voluntad que se devora a sí misma, tal como nos los ha presentado el día, ¡ay!, la historia de la humanidad. Entonces sólo la queja de la naturaleza nos habla con sonido puro y añorante de la paz, nos habla sin miedo y

llena de esperanza, sosegándolo todo y redimiendo los mundos. El alma de la humanidad, unida en la queja, y adquiriendo conciencia a través de esta queja de su alto oficio de redentora de toda la naturaleza que padece juntamente, alza el vuelo por encima del mundo de las apariencias y la voluntad insaciable [...], una vez desligada [...], se siente liberada de sí misma» (Wagner, *Mein Denken,* 396).

Si el arte quiere salvar el núcleo de la religión, tiene que conseguir una transformación duradera del interior de la persona. No es suficiente el disfrute del arte en el instante. La voluntad de arte como religión topa con los límites del acontecimiento meramente estético. Y esos límites tienen que ser la gran humillación de un artista que, como Wagner, se siente además fundador de una religión. En este conflicto se enlaza un potencial altamente explosivo de enemistad, concretamente la enemistad con un mundo regido por el dinero y, en asuntos del arte, por el mercado artístico, en un mundo en el que del arte se espera meramente arte o, quizá, solamente distracción. Por otra parte, en la enemistad del propósito enfático del arte con el mundo secular, e incluso banal, están también las raíces del antisemitismo de Wagner, que a veces llega hasta el fanatismo. En efecto, Wagner considera a los judíos como personificación del principio económico y de la distracción superficial.

Wagner quería conseguir el efecto sacral, redentor, a través de la obra de arte total. El arte tiene que movilizar todas sus fuerzas. Ha de participar la música, que encuentra un lenguaje para lo «inefable», un lenguaje que sólo entiende la sensación; también tiene que estar presente la acción en el escenario, los gestos, la mímica, la configuración del espacio; y asimismo debe contribuir de manera especial el ritual festivo de los festivales, la congregación en torno al altar del arte.

Richard Wagner tiene que esgrimir todos los registros de su poder de repercusión para salir de la reserva de las simples bellas artes y hacer posible la vivencia mítica, la experiencia religiosa. Ahora bien, en este intento se convertirá él mismo en exponente del odiado mercado cultural. Tal como algunos contemporáneos advierten críticamente, su arte se convierte en un ataque general a todos los sentidos. Eso confiere una peculiar modernidad a su obra, que protesta contra la modernidad capitalista. Pues la primacía del éxito y de las perspectivas de éxito pertenece al carácter de esta modernidad, en la que la esfera de la publicidad se organiza como mercado. Allí también los artistas tienen que competir entre sí; las consecuencias son la búsqueda de originalidad y el efectismo. Baudelaire, un wagneriano de primera hora, recomienda a los artistas en esta situación que aprendan del espíritu de la publicidad: «Si conseguís el mismo interés por los nuevos medios [...], duplicad, triplicad, cuadruplicad la dosis» (Oehler, 48). El mercado hizo que el público conquistara el poder. Exige sus héroes en la política y el arte. El público quiere ser lisonjeado, seducido e incluso avasallado. Lo que llega al mercado ha de tener una dimensión de espectáculo cautivador. Comienza la gran época de la estética de las mercancías.

Es obvio que el arte siempre estuvo referido al público, pero en la modernidad los acentos se desplazan claramente hacia el principio del éxito. Ello tenía que traer a escena un movimiento contrario, un esoterismo intencionado, así en «el arte por el arte», en el simbolismo, una tendencia hacia lo difícil, para dificultar la comprensión y alargar los caminos hacia el público. Pero en la época de Wagner domina la tendencia a conquistar al público mediante la complacencia, la provocación o la mitificación. Son ejemplos de esto la sensual pintura de un Makart o un Stuck, la claridad provocativa de los naturalistas y las complacencias de los realistas. El arte va hacia fuera y se define en el frente de sus éxitos; lo que no tiene repercusión no existe. En esta época, en la que Richard Wagner se convierte en héroe del arte, el axioma de Descartes habría podido formularse así: tengo éxito, luego existo. Y Richard Wagner se las compone muy bien con el arte de establecer la propia persona como mito público. Probablemente hay aquí una conexión necesaria: la producción de finitos en la modernidad no se logra sin la propia

mitificación del autor. Por ejemplo, Wagner no empieza su campaña de conquista del público de París con la representación de sus obras, sino con el alquiler de una lujosa vivienda, que no puede permitirse, pero que despierta el interés del público por su persona. Se trata del éxito; Wagner no menosprecia nada que prometa elevarlo. Wagner, el moderno fundador de una religión, era también un estratega de la comercialización de su arte. Nietzsche nota muy pronto el rasgo efectista de Wagner y su obsesión por el éxito; en los esbozos de 1874 se habla de la naturaleza «dramatúrgica de Wagner» (7, 756), no en el sentido peyorativo posterior, pero ya con un tono dudoso. Después de la separación Nietzsche descubrirá al engañador en el actor, y llamará a Wagner un «Cagliostro de la modernidad» (6, 23; WA), calculador de los efectos sobre un público cuyo gusto sigue este principio: «El que nos derriba es fuerte, el que nos eleva es divino, el que nos hace presentir es profundo» (6, 24).

Ya en los primeros esbozos de *El anillo*, Wagner está convencido de que este drama musical no podía representarse en los teatros de ópera usuales. Necesitaba un espacio que concentrara toda la atención en los acontecimientos de la escena, que cautivara al público y provocara en él un temple de ánimo festivo. Había que sacarlo de su vida cotidiana y congregarlo durante algunos días en un lugar que era necesario buscar únicamente para este fin. En torno a la representación escénica había que organizar durante un tiempo limitado una vida comunitaria transformada, como un gustar anticipadamente la vida «en el bello y libre espacio público». La entrada tenía que ser libre, para ello Wagner esperaba obtener subvenciones estatales y mecenas privados. Primero quería montar su teatro en el Rin e invitar a «grandes fiestas dramáticas» (Müller/Wapnewski, 592). Al final se decantó por Bayreuth, ciudad situada en el territorio de su protector, Luis II, rey de Baviera, con cuyo apoyo contaba. Cuando el 22 de mayo de 1872, fecha en que Richard Wagner cumplía los cincuenta y nueve años, se colocó solemnemente la primera piedra, también estaba presente Friedrich Nietzsche. En la cuarta y última de sus *Consideraciones intempestivas,* escribía al respecto en 1876: «No ha habido ningún presagio de esto, es la primera vuelta al mundo en el reino del arte; y, según parece, no sólo se ha descubierto el nuevo arte, sino el arte mismo» (1, 433).

Nietzsche cree que con Wagner el arte vuelve a su origen en la Antigüedad griega. Se convierte de nuevo en un acontecimiento sagrado de la sociedad, en el que se celebra la significación mítica de la vida. El arte obtiene de nuevo aquel escenario en el que una sociedad se pone de acuerdo sobre sí misma, donde el sentido de toda vida y acción puede ponerse de manifiesto para la intuición común. ¿En qué consiste este «sentido»?

Nietzsche apenas se demora en los pormenores mitológicos de las producciones poéticas de Wagner. Descubre lo mítico del arte de Wagner casi exclusivamente en la música, a la que denomina como el lenguaje de la recta sensación. Es necesario haber padecido la enfermedad de nuestra cultura, dice, para poder recibir con gratitud el don de la música de Wagner. El drama musical es para él una redención del sufrimiento por el malestar en la cultura. «La cultura existe para que no se rompa el arco» (1, 453). Wagner notó que el lenguaje está enfermo. El progreso de las ciencias ha destruido las imágenes intuitivas del mundo. El reino de los pensamientos se extiende hasta lo invisible en lo grande y en lo pequeño. Y a la vez la civilización se hace cada vez más compleja, de manera que ofrece grandes dificultades para una visión de conjunto. Aumentan la especialización y la división de trabajo, la cadena de acciones por la que cada uno está unido con el todo se hace más larga y confusa. En definitiva el lenguaje niega su servicio al que intenta captar el todo en el que vive. Por esta extensión desmedida se ha agotado la civilización, y con ella el lenguaje, hasta el punto de que apenas pueden llevar a cabo aquello para lo que existen, a saber, la comprensión de las «más sencillas necesidades de la vida» (1, 455). El lenguaje ya no capta el todo al que pertenecemos, y tampoco llega a la profundidad del individuo. Se muestra demasiado pobre y limitado. Va acompañado por el sentimiento de impotencia; pero a la vez el enlace más

denso del tejido social trae consigo que el lenguaje experimente un crecimiento de poder público. El lenguaje público se hace ideológico. Nietzsche lo califica de «delirio de los conceptos generales» (1, 455), que, «como si fueran brazos de fantasma», agarran al individuo y lo llevan hacia donde no quiere ir. Hay ciertamente una coincidencia en la palabra y la acción, pero sin una concordancia en el sentimiento. «Ahora bien», escribe Nietzsche, «si en una humanidad así herida se oye la música de nuestro maestro alemán, ¿qué es lo que propiamente suena allí? Pura y simplemente la recta sensación, la enemiga de la convención, de toda alienación artificial y falta de comprensión entre hombre y hombre. Esta música es retorno a la naturaleza, y a la vez purificación y transformación de la naturaleza; pues en el alma de los hombres más amantes surgió la necesidad de ese regreso, y en su arte suena la naturaleza transformada en amor» (1, 456; WB).

La recta sensación es para Nietzsche aquel sentimiento que él considera como poder mítico de la vida y cuyo nombre ya conocemos: lo dionisiaco. Lo que se promete del drama musical de Wagner es la reunificación dionisiaca en los estratos profundos del sentimiento, aquella comunicación a través del arte que había descrito mediante el ejemplo de la manera de actuar de la tragedia griega. «Bajo la magia de lo dionisiaco se cierra de nuevo [...] la alianza entre hombre y hombre. Ahora [...] cada uno no sólo se siente unido, reconciliado y fundido con su prójimo, sino que se siente simplemente uno, como si se hubiera rasgado el velo de Maya y ya sólo en andrajos se moviera alrededor del uno primigenio» (1, 29); GT). Nietzsche experimenta el drama musical de Wagner como un gran juego dionisíaco del mundo. Para adquirir conciencia de esta vivencia, aplica a Wagner su distinción entre apolíneo y dionisíaco.

Son apolíneos los destinos y caracteres de las figuras individuales, su hablar y actuar, sus conflictos y competiciones. Pero el sonido de fondo es lo dionisíaco; allí sin duda hay también diferencias, que la técnica wagneriana del motivo director acentúa explícitamente; y, sin embargo, todo lo diferente vuelve a hundirse siempre en el mar del sonido. La embriaguez de la música dionisíaca disuelve las máscaras del carácter en favor de un simpatético sentimiento de totalidad y unidad. La música wagneriana es para Nietzsche un acontecimiento mítico porque expresa la unidad tensa de lo vivo.

Por tanto, Nietzsche se hizo wagneriano porque percibía su drama musical como un retorno de lo dionisíaco y, con ello, como un medio que le abría el acceso a los estratos elementales de la vida. La filosofía de la música de Nietzsche, con apoyo en Wagner, es el intento de comprender el mundo de los sonidos musicales como revelación de una verdad abismal sobre el hombre. Nietzsche comienza a este respecto por exploraciones que más tarde recordará Levi-Strauss, en su obra principal, Mythologica, con la afirmación de que en la música y especialmente en la esencia de la melodía está la clave para descifrar «el último misterio del hombre». Ambos comparten la idea de que la música es el más antiguo lenguaje universal, comprensible para todos y, sin embargo, imposible de traducir a cualquier otro idioma. ¿Qué ha de entenderse bajo este misterio del que hablan Nietzsche y Levi-Strauss?

La música es anterior a la babélica confusión de lenguas y, puesto que todavía hoy representa el único medio universal de comunicación, puede considerarse como un poder que triunfa sobre la confusión de lenguas. Es antiquísima la idea, relacionada con lo dicho, según la cual la música está más cerca del ser que todos los demás productos de nuestra conciencia. Está en el fondo de las doctrinas órficas y pitagóricas. Ayudó a Kepler en el cálculo de la órbita de los planetas. La música se tuvo por el lenguaje del universo, por un sentido figurado; luego, Schopenhauer pasó a considerarla como una expresión inmediata de la voluntad del mundo.

Si la palabra rompe el silencio de las cosas carentes de ella, pero es incapaz de captar en conceptos su ser inagotable, y si es el mito el que se propone decir lo no aprehendido por el logos, en consecuencia la música tiene que albergar en su seno la

relación más íntima con lo mítico. Quizá sea ella aquel residuo mítico que se afirma con fuerza hasta el momento actual, cuando la música se ha hecho omnipresente gracias al desarrollo tecnológico. Es un tapiz de sonidos, una atmósfera, un ambiente. Ya se ha convertido en el susurro fundamental de nuestra existencia. Quien con el auricular puesto se sienta en el metro o corre por el parque, vive en dos mundos. Apolíneamente viaja o corre; dionisíacamente escucha. La música ha socializado el trascender y lo ha convertido en un deporte de masas. Las discotecas y las salas de conciertos son las catedrales de hoy. Una parte considerable de la humanidad entre los trece y los treinta años vive hoy en los dionisiacos espacios no lingüísticos y prelógicos del rock y el pop. Los oleajes de música no conocen límites, minan los terrenos políticos y las ideologías, tal como se mostró en los cambios de 1989. La música funda nuevas comunidades, traslada a un estado diferente, abre otro ser. El espacio auditivo es capaz de envolver al individuo y hacer que desaparezca el mundo exterior. Pero la música enlaza a los oyentes en otro nivel. Aun cuando éstos se conviertan en mónadas sin ventanas, no están solitarios cuando suena lo mismo en todos ellos. La música posibilita una profunda coherencia social en un estrato de la conciencia que antes se llamó «mítico».

Nietzsche cita la «moda atrevida» de Schiller, que separa a los hombres entre sí y levanta a unos contra otros, así como la esperanza de que «la bella centella de los dioses» lleve a cabo de nuevo la gran obra de unificación. Nietzsche atribuye al drama musical de Wagner esta obra de unificación. Su drama ha de eliminar los «límites rígidos y enemigos» en un nuevo «Evangelio de la armonía» (1, 29).

¿Armonía de los mundos? ¿Pero no es un mito trágico lo que Wagner pone en escena?

Nietzsche intenta eludir la tergiversación que quiere ver una contradicción cuando se concilian entre sí la conciencia trágica y la armonía de los mundos. La vida dionisiaca, dice Nietzsche, es trágica, pues se realiza con el «muere y llega a ser», con el crecimiento de «la rosa desde las espinas», con el marchitarse de las flores y el crecimiento del fruto. La armonía de los mundos está en la conciencia del ocaso necesario y del sacrificio; es una conciencia a la que se le ha mostrado «el uno originario como lo eternamente paciente y contradictor» (1, 38; GT), y a la que «la lúdica construcción y demolición del mundo individual» se le muestra como «la emanación de un placer originario [...], a semejanza de Heráclito el oscuro, que compara la fuerza formadora del mundo con un niño que jugando coloca las piedras aquí y allá, y construye montones de arena para después derribarlos» (1, 153).

El espectador de la tragedia o del drama musical se identifica con el héroe trágico, por ejemplo, con Sigfrido, pero lo ve como un primer plano, como una fotografía sobre el trasfondo oscuro de la vida dionisíaca. Desde este punto de vista, como una fotografía en la noche, «la vida en el fondo de las cosas» aparece, «a pesar de todo el cambio de los fenómenos, como indestructiblemente poderosa y placentera» (1, 56). El oscuro trasfondo o fondo de la vida dionisiaca suena en la música. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche acuña la expresión «música orgiástica» (1, 134). Percibe tan fuertemente la música, sobre todo la wagneriana, que entiende la acción en el escenario del drama musical y los mitos escenificados allí no sólo como una «fotografía», sino también como una especie de coraza frente al poder absorbente de la música pura, absoluta. Aquel «otro ser» (1, 134), hacia el que es capaz de arrastrar la música, apenas puede soportarse. Hay que interponer medios más suaves. Tales medios son los arabescos y bastidores de los escenarios, de los eventos sociales, de las escenificaciones, de las vanidades de los artistas, de las interpretaciones y convenciones del gusto, o sea, todo el mundo horizontalmente escondido de la actividad cultural. Todo esto, si no se hace dominante, engendra una situación en la que se puede escuchar el canto de las sirenas de la música sin que se desvanezcan los sentidos. Con todo ello se obtiene la necesaria distancia, que permite al entusiasta circunspecto escuchar «como si el

abismo más íntimo de las cosas le hablara perceptiblemente» (1, 1235).

La conciencia dionisíaca, en la que se ejercita el arte, es una santificación de la vida, una afirmación enfática de la misma a pesar de -o precisamente por- la mirada a los abismos oscuros, que para Nietzsche se abren bajo dos aspectos: la «terrible acción aniquiladora de la llamada historia universal» y «la crueldad de la naturaleza» (1, 56; GT). La conciencia dionisiaca se entrega a lo tremendo de la vida con el asentimiento -suavizado por los medios artísticos- al hecho de que no hay ninguna disolución terrestre de la gran disonancia de la vida. Esta siempre será injusta con el individuo, que no tiene otra salida que la comunión aliviadora con el proceso de la vida en conjunto. Este es para Nietzsche el «consuelo metafísico» (1, 56) que concede el arte. Tal consuelo es de índole puramente estética, lo cual se pone de manifiesto en el mero hecho de que el efecto tiene una duración limitada. «Como en el sueño», dice Nietzsche, «ha cambiado la estimación de las cosas mientras nos mantenemos firmes en el cauce del arte» (1, 452; WB). Pero solamente mientras eso dura; «pues necesitamos precisamente al artista que dramatice el fondo del universo para que nos redima por lo menos durante unas horas de la terrible tensión» (1, 469). El «consuelo metafísico» del arte no es ninguna esperanza vaga de un mundo del más allá, con sus compensaciones y alivios, y con su promesa de un reino futuro de la gran justicia.

El consuelo metafísico se opone diametralmente a la justificación metafísico-religiosa de la vida. Pero la fórmula trágico-dionisiaca: -«pues sólo como fenómeno estético se justifican la existencia y el mundo por toda la eternidad» (1, 47; GT)- se opone también a la actitud moral. La moral, aunque se dirija a los individuos, se centra de lleno en la tarea de mejorar el mundo y limar sus oposiciones. La moral, dice Nietzsche, se ha convertido en un verdadero *deus ex machina* (1, 115) de la modernidad secularizada. Le falta «sabiduría dionisiaca», por lo cual la actitud moral normalmente se avergüenza de una mirada despiadada a la vida. A esta mirada se le muestra, en efecto, que todo intento de hacer que gobierne la justicia aquí y ahora, siempre tiene como consecuencia que se practique la injusticia en otra parte. El proceso conjunto es un entramado de culpas y faltas. Toda dicha que alguien goce en el instante es un escándalo a la vista del sufrimiento en el mundo. Alguien se desgaja con un éxito, aunque el todo vaya de mal en peor. «No es legítimo ser feliz mientras todo sufre en nuestro entorno; no se puede ser moral mientras el curso de las cosas humanas está determinado por la violencia, el engaño y la injusticia» (1, 452; WB). Nietzsche no rechaza la moral, pero critica la presunción de la justicia propia y el singular optimismo de mejorar el mundo, que normalmente va unido al moralismo. En todo caso la actitud moral significa para él un estrechamiento del campo, que ha de ampliarse mediante la sabiduría dionisíaca. Es esta sabiduría la que anuncia «el evangelio de la armonía del mundo». Lo cual no tiene un sentido religioso, ni moral, sino estético. Ciertamente, añade Nietzsche, el verdadero «oyente estético» (1, 143; GT), que es capaz de oír, está todavía por crear. Pero hay grandes obras de arte, como, por ejemplo, la tragedia griega y el drama musical de Wagner, que tienen la fuerza de crear el público adecuado y correspondiente a ellas.

El público coetáneo deberá recorrer un amplio camino de ennoblecimiento para tomar el arte tan en serio como merece. Pues esta seriedad del arte, la disposición a dejarse hechizar por él y lograr un júbilo superior, presupone todavía una seriedad totalmente distinta. Hay que estar templado trágicamente para mostrarse digno del júbilo estético. Es necesario estar desilusionado y, sin embargo, apasionadamente enamorado de la vida, aun cuando se haya descubierto su gran futilidad. Nietzsche exige mucho al que está maduro para la tragedia. Ha tenido que abrirse en primer lugar a la consternación y al horror, y luego habrá de saber olvidar de nuevo esta angustia terrible en la experiencia de que «ya en el pequeño instante, en el más corto átomo del curso de su vida» puede «salirle al encuentro algo sagrado» (1, 453; WB). El instante estético es uno de esos momentos de dicha que trae una compensación por las luchas y

penalidades. Nietzsche concluye así todo este proceso de pensamiento: «Y si alguna vez tiene que morir la humanidad entera -¿y quién lo duda?-, se le ha puesto como tarea suprema para todos los tiempos venideros el fin de crecer juntamente en lo uno y común en forma tal, que como un todo se encamine con una actitud trágica al ocaso que le espera; en esta suprema tarea está incluido todo el ennoblecimiento del hombre» (1, 453).

Por tanto, la tarea suprema es la producción o aprehensión de instantes de suprema consumación en un hombre, en una obra. En sus esbozos Nietzsche escogió para esto una sola vez la peculiar expresión de «la cúspide del arrobamiento del mundo» (7, 200). Imaginémonos a este respecto, por ejemplo, aquel instante de supremo peligro en el que se comprime en el «cerebro del que se ahoga» un tiempo infinito en un segundo. Se dan juntos el máximo arrobamiento y el supremo dolor cuando toda la vida brilla de nuevo antes de sucumbir. De este tipo son las imágenes e iluminaciones del genio. Así como el individuo en ese instante comprende toda su vida y puede experimentarla como justificada, así también la historia entera de la humanidad se esclarece y justifica por la luz de esas imágenes radiantes. El encumbramiento en semejante «cúspide del arrobamiento» realiza el sentido de la cultura.

Una tal «cumbre de arrobamiento» era para Nietzsche el drama musical de Wagner y, por lo menos al principio, la persona del compositor. Admiraba la audacia con que Wagner puso el arte en la cúspide de todas las posibles series de fines de la vida burguesa; la arrogancia con que se negaba a ver en el arte solamente una bella cosa secundaria; la voluntad de poder con que impuso su arte a la sociedad. Nietzsche admiraba este napoleonismo, unido con el hechizo, la magia y el sacerdocio. Y cifra el prosaico mundo opuesto en David Friedrich Strauss, al que en la primera *Intempestiva* lanza el dardo de ser un ejemplo de la trivialización de lo sublime. En la polémica contra Strauss no se trataba de su persona, sino de una sintomática y representativa actitud del espíritu justamente en el ambiente de una burguesía alemana en vías de fortalecimiento. Nietzsche esperaba que esa actitud del espíritu fuera superada por Wagner y la empresa de Bayreuth. Poco antes de la inauguración de los primeros festivales en dicha ciudad, Nietzsche describió una vez más toda la decadencia del arte en el mundo burgués con las siguientes palabras:

«Sorprendente turbación de juicio, mal disimulado afán de recrearse, de entretenimiento a cualquier precio, lisonjeo erudito, aires de importancia y teatralidad con la seriedad del arte por parte de los que lo escenifican, avidez brutal de ganar dinero en los empresarios, vaciedad y despreocupación de una sociedad [...]. Todo esto junto constituye el sofocante y pernicioso ambiente de nuestra situación actual en el mundo artístico» (1, 448; WB).

Para gran desencanto de Nietzsche, nada de todo eso cambiará a través de Bayreuth. Todo lo contrario. A finales de julio de 1876 Nietzsche viaja a Bayreuth con el fin de asistir a los ensayos. Allí contempla todo el barullo: la llegada del emperador, la actitud cortesana de Richard Wagner en la colina de los festivales y en la villa de Wahnfried, la comedia involuntaria de la escenificación, el aparato de mitos, la vida social de buen talante, saturada y de ninguna manera necesitada de redención, en torno al acontecimiento artístico, los turbulentos asaltos a los restaurantes después de la representación. Nietzsche está consternado, se siente ofendido e incluso enfermo, de manera que partirá de Bayreuth a los pocos días.

Pero antes escribe: «Aquí encontráis espectadores preparados y consagrados, la conmoción de hombres que se hallan en la cumbre de su dicha y sienten toda su esencia recogida precisamente en ella, para dejarse fortalecer en orden a un querer más amplio y superior (1, 449; WB). En vano buscó Nietzsche tales espectadores en Bayreuth; hubo de comprobar con dolor que simplemente se los había imaginado.

¿Y no es posible que haya esperado demasiado en relación con la música de Wagner y con el drama musical? `No se ha prometido demasiado de todo ello? Después del desengaño de Bayreuth en 1876,

Nietzsche comenzará a trabajar en *Humano, demasiado humano,* a fin de afianzarse en el desengaño para el futuro.

Pero la cosa no ha llegado tan lejos cuando, entre 1872 y 1874, Nietzsche redacta las tres primeras *Consideraciones intempestivas.* Todavía atribuye a la empresa wagneriana «profundidad enigmática, e incluso infinitud», calificándola de «cola de cometa [...], que apunta a lo incierto, a lo que no puede esclarecerse», y cree que esta empresa, quizá también con su ayuda, llegará a dejarse impulsar hacia el cauce de las «monstruosidades». Espera que despierte de nuevo el sentido para lo «inconmensurable» (1, 80 y sig.; GT) del ser. En sus *Consideraciones intempestivas* Nietzsche se ocupará de un espíritu del tiempo al que le hace el reproche de que en lugar «de un consuelo metafísico, pone una consonancia terrestre, es más, un propio *deus ex machina,* a saber, el dios de las máquinas y de los crisoles» (1, 115; GT).

En el verano de 1878 había aparecido ya el primer tomo de *Humano, demasiado humano* y se había producido la separación de Wagner. Nietzsche escribe en sus notas: «La naturaleza de Wagner hace a uno poeta, a su vera se encuentra todavía una naturaleza superior, uno de cuyos efectos más grandiosos es que a la postre se vuelve contra él» (8, 543).A la «naturaleza superior», que Nietzsche había encontrado bajo el influjo de Wagner, pertenecía también la forma de vivencia y pensamiento de lo suprahistórico, en el sentido de una visión metafísica que, ciertamente no evoca ningún orden del más allá, pero descubre en la existencia «el carácter de lo eterno y lo que significa siempre lo mismo» (1, 330; WB). En su exposición inacabada sobre *La filosofía en la edad trágica de los griegos,* escrita en 1873, Nietzsche, mediante el ejemplo del presocrático Tales, esclarece esa forma de ver suprahistórica. «Cuando Tales dice "todo es agua", el hombre se alza súbitamente de su palpar y arrastrarse a manera de gusano en las ciencias particulares, presiente la última solución de las cosas y, por ese presentimiento, supera la cautividad ordinaria de los grados inferiores del conocimiento. El filósofo quiere que resuene en él el sonido conjunto del mundo» (1, 817). Quien quiere que resuene en él el sonido conjunto del mundo, y obliga a la verdadera filosofía a que reproduzca este sonido en conceptos, se interesará asimismo por una música real y no solamente metafórica, donde suene la presentida conexión interior del mundo. Sabemos ahora que esta música del mundo era la de Richard Wagner.

A mediados de los años setenta aparecen conjuntamente tres aspectos en el pensamiento de Nietzsche. Por una parte, a la manera de Stirner, el saber ha de volverse contra el saber, para dejar sitio a la vida inmediata. De esta manera se realiza lo ahistórico. El pensamiento logra lo suprahistórico mediante un vuelo: a vista de pájaro se muestran estructuras y conexiones de la vida que permanecen siempre idénticas. De todos modos, la descripción de la vida desde esta perspectiva no ha de entenderse en forma demasiado discursiva, y su objeto no ha de concebirse en forma demasiado inteligible. Pues, en tercer lugar, semejante descripción conceptual es para Nietzsche la elaboración secundaria de una experiencia que se sonoriza mejor en el lenguaje de la música. Nietzsche llama conocimiento intuitivo a este pensamiento que bajo el influjo de Wagner ha encontrado para sí una naturaleza superior. Pero la reflexión antes citada de 1878 insinúa la dinámica inversora del influjo de Wagner, acerca del cual Nietzsche dice que su aspecto más grandioso consiste en que «a la postre se vuelve contra él» (contra Wagner). El 14 de enero de 1880 escribe a Malwida von Meysenbug: «Pienso en él [Wagner] con gratitud duradera, pues le debo alguno de los impulsos más fuertes para la autonomía espiritual» (B, 6, 5). Si mantenemos esta afirmación junto con otra de 1878, a primera vista contraria, a saber: «Wagner no tiene la fuerza de hacer a los hombres libres y grandes en el trato» (8, 496), entonces «el estímulo para la autonomía espiritual» sólo puede referirse a la circunstancia de que Nietzsche tuvo que movilizar todas sus fuerzas para salir del círculo mágico de Wagner, y al hecho de que, en consecuencia, recuerda con gratitud el poder de Wagner porque lo obligó a posesionarse de sí mismo. Al final de la fase wagneriana Nietzsche se

siente orgulloso de que en el jardín de Klingsor encontró al final la salida y se descubrió a sí mismo en el proceso de medir las fuerzas con el mago. En el verano de 1877 Nietzsche escribe en el diario estas frases tan resueltas: «A los lectores de mis escritos anteriores quiero declararles explícitamente que he renunciado a los puntos de vista metafísicos en relación con el arte, los cuales en lo esencial dominaban allí: son agradables, pero insostenibles» (8, 463).

Hay un pensamiento decisivo y una experiencia decisiva que inducen a Nietzsche a renunciar a sus puntos de vista metafísicos en torno al arte.

Comencemos con la experiencia decisiva que está en la base del alejamiento de la metafísica artística. Nietzsche mismo se refiere al desengaño experimentado en los primeros festivales de Bayreuth en el verano de 1876. «Mi imagen de Wagner», escribe en 1878 en el diario, «iba más allá de él, yo había descrito un monstruo ideal, que, sin embargo, está en condiciones de enardecer a artistas. El Wagner real, el Bayreuth real fue para mí como la mala copia última de una calcografía en papel escaso. Mi afán imperioso de ver hombres reales y sus necesidades recibió un extraordinario estímulo a través de esta bochornosa experiencia» (8, 495).

En lugar de hacer que resuene el tono conjunto del mundo, quiere descender Nietzsche a «los grados inferiores del conocimiento», según la expresión usada en la caracterización de Tales?, ¿acaso se ha decidido con *Humano, demasiado humano* por un «palpar y arrastrarse a manera de gusano»? Lo veremos luego. En cualquier caso describe su vivencia de Bayreuth en 1876 como una experiencia que lo despertó de un sueño. Pero el desengaño no se apoderó de él tan súbitamente. Recordemos algunas etapas de la difícil relación con Wagner.

El sentimiento más fuerte de solidaridad interna con Wagner se dio durante el trabajo sobre *El nacimiento de la tragedia* e inmediatamente después de su aparición. El 28 de enero de 1872 escribía a Rohde: «He pactado una alianza con Wagner. No puedes imaginarte lo cerca que ahora estamos el uno del otro, y cómo se rozan nuestros planes» (B, 3, 279). En este año, como ya dos años antes en la fase eufórica de los primeros encuentros, Nietzsche albergaba el plan de ponerse al servicio de la empresa de Bayreuth como escritor. Quería recorrer tierras, pronunciar conferencias, fundar sociedades patrocinadoras y dirigirlas, componer artículos y corregir la redacción de otros, buscar dónde publicarlos, y quizá fundar también una revista. Pero se despide definitivamente de tales planes cuando en el Otoño de 1873 se ve obligado a enterarse de que la comunidad de Wagner tiene una actitud demasiado pusilánime y prosaica para adherirse a su esbozo de una *Exhortación a los alemanes*, en donde defiende el punto de vista de que el pueblo «necesita ahora más que nunca la purificación y consagración a través del sublime encanto y estremecimiento de un auténtico arte alemán» (1, 897). Esta exhortación había de conquistar patrocinadores y suscriptores para la empresa de Bayreuth, por más que estuviera redactada como un sermón penitencial. El autor fustiga el gusto de las masas, recuerda al pueblo su grandeza nacional y su altura cultural, y exhorta con palabras fuertes a mostrarse finalmente digno de la gran acción cultural de Wagner. Después de la sesión de la Asociación de Wagner en Bayreuth, en la que fue rechazado el esbozo de Nietzsche, Cosima Wagner escribía en su diario: «Las asociaciones no se sienten legitimadas para el lenguaje audaz, y quién lo suscribiría fuera de ellas?» (N/W, 1, 187).

En este momento los Wagner todavía apuestan incondicionalmente por Nietzsche y están más dispuestos a mofarse de la pusilanimidad de la «comunidad» que a pronunciar alguna palabra crítica contra Nietzsche. Aún sigue en pie lo que Richard Wagner escribió a Nietzsche el 25 de junio de 1872: «Estrictamente hablando, después de mi mujer, es usted la única ganancia que me ha deparado la vida» (N/W, 190). Especialmente en las fiestas de Navidad y en la Nochevieja, Nietzsche es invitado insistentemente, y se producen pequeños disgustos si él no acepta la invitación. Cosima Wagner nota con toda precisión las

más mínimas insinuaciones de conducta reservada por parte de Nietzsche. El 3 de agosto de 1871, tras algunos días de vacaciones que Nietzsche había pasado en Tribschen, Cosima escribía que éste era con toda seguridad el más dotado de los amigos de la casa, «si bien en muchos puntos es muy desagradable por una reserva no del todo natural en su comportamiento. Es como si se pusiera a la defensiva frente a la impresión sobrecogedora de la personalidad de Wagner» (N/W, 1, 168). Con ello Cosima ha dado en el clavo. En realidad, Nietzsche guardaba cierta distancia, que necesitaba para conservar la propia libertad frente al maestro. Con ocasión del reproche que Richard Wagner le había hecho nuevamente por su ausencia en la Nochevieja, Nietzsche escribió a su amigo Gersdorff

«No soy capaz de imaginarme cómo alguien puede ser Más fiel y sumiso que yo para con Wagner en las cosas principales [...]. Pero en pequeños puntos secundarios y subordinados no puedo menos de practicar una reserva, para mí necesaria, hasta el punto de que podría calificarla de "higiénica", de manera que me abstengo de una más frecuente convivencia personal por la necesidad de conservar cierto grado de libertad, todo lo cual en el fondo va encaminado a mantener la fidelidad en un sentido superior» (B, 4, 131).

Desde esta «reserva higiénica» se desarrollan poco a poco los primeros desacatos precavidos. En la primavera de 1874 asiste Nietzsche en Basilea a una representación del *Canto triunfal* de Brahms. Queda tan impresionado que en la visita de verano a Bayreuth lleva consigo la partitura e interpreta algunas partes a su maestro, a sabiendas de que éste no tiene muy buen concepto de Brahms. Reina la indignación en la casa de Wagner. Cosima anota en el diario: «Por la tarde interpretamos el *Canto triunfal* de Brahms, nos quedamos sobremanera atónitos por la pobreza de esta composición, que nos alaba el amigo Nietzsche [...]. Richard se enfada mucho» (N/W, 1, 191). Cuatro años más tarde, recordando la disputa acerca de Brahms, Nietzsche escribe sobre Wagner: «Profundos celos frente a todo lo grande [...]. Odio a aquello en lo que él no es capaz de penetrar» (8, 547).

Aunque se aferra a Wagner, percibe con toda claridad su rasgo altivo, a veces con dolor, pero lo tolera con la conciencia de que en un genio como Wagner hay que soportar cierta desconsideración. Llama la atención que Nietzsche enfermaba cada vez con más frecuencia cuando se aproximaba una visita a los Wagner. Lo peor sucedió en el verano de 1876, durante las semanas anteriores a los primeros festivales de Bayreuth.

Aunque pocas semanas antes del gran suceso había aparecido la cuarta *Intempestiva,* sobre Wagner, y éste había respondido al envío del ejemplar de muestra con las frases: «Su libro es inmenso. ¿De dónde ha sacado la experiencia acerca de mí?» (N/W, 285), es decir, aunque Nietzsche puede contar con un recibimiento cordial, el cuerpo se rebela. En una carta a Gersdorff, escrita la víspera de partir para Bayreuth, dice: «La salud es cada día más lastimosa» (B, 5, 178). Tiene oportunidad de descubrir que Bayreuth no experimentará el renacimiento del espíritu dionisíaco, y que no estarán allí aquellos espectadores consagrados de los que se habla en la cuarta *Intempesti*va. Lo invade un sentimiento de este tipo cuando oye cómo Bayreuth se prepara para la afluencia de los visitantes. En la cuarta *Intempestiva* había escrito que Bayreuth tenía que poner fin a la confusión del arte con la «distracción a todo precio» (1, 448; WB). El hecho es que en Bayreuth se exigen los precios más desvergonzados por palcos, comidas, viajes en coche entre la ciudad y la colina de los festivales. En su mayor parte, príncipes, banqueros, diplomáticos y cocotas se hallan en el centro de atención. En su mayor parte, estas personas se aburren en las representaciones, pero se muestran tanto más excitadas en las recepciones sociales. Más tarde escribirá Nietzsche sobre los sucesos de Bayreuth:

«Entonces no sólo se me hizo palpablemente claro lo indiferente e iluso del "ideal" de Wagner; vi sobre todo cómo incluso para los más allegados el "ideal" no era el asunto principal, sino que cosas totalmente distintas se consideraban como más importantes y eran recibidas con

pasión. Hay que añadir la sociedad, digna de compasión, de los señores y las mujercitas del patronato [...]. Estaban juntos todos los desocupados mamarrachos de Europa, y cualquier príncipe iba y venía por la casa de Wagner como si se tratara de un deporte más» (14, 492).

Nietzsche asistió a los ensayos y vio la pomposa llegada de las testas coronadas en la estación; en la casa de Wagner se celebran recepciones mundanas. Nietzsche es suficientemente vanidoso como para considerar su artículo sobre Wagner como la aportación intelectual más importante a la fiesta, de manera que se siente tanto más ofendido por el hecho de que en medio de toda la confusión Wagner no le dedique la debida atención. En los diarios de Cosima la visita de Nietzsche sólo es mencionada una vez y con brevedad, sin comentarios ulteriores. Desempeña una función secundaria, con la que no se conforma. A los pocos días se marcha con intenso sufrimiento a Klingenbrunn, Bohemia, aunque volverá el 12 de agosto de 1876 para asistir a las primeras representaciones. Permanece allí hasta finales de agosto, pero abandona antes del final las pocas representaciones a las que asiste. «Me horroriza cada una de estas largas noches de arte», había escrito a su hermana ya antes de los ensayos (B, 5, 181; 1 de agosto de 1876). En Ecce *homo* escribe que se consoló con una «encantadora parisiense». Probablemente se trataba de Louise Ott, procedente de una casa opulenta de Alsacia, que después de la anexión alemana de este territorio se había desplazado a París. Era una wagneriana apasionada y había leído con admiración el escrito de Nietzsche sobre Wagner. Al final de los festivales se intercambian todavía algunas cartas. El 22 de septiembre Nietzsche escribe:

«Esta nueva amistad es como vino nuevo, muy agradable, pero quizás un poco peligrosa; por lo menos para mí. Y también para ella, si pienso con qué espíritu libre se ha encontrado allí. Se ha encontrado con un hombre que no desea sino perder cada día alguna fe tranquilizante, que busca y encuentra su felicidad en esta diaria liberación creciente del espíritu. Es posible que yo desee ser más libre de lo que puedo ser» (B, 5, 185 y sig.).

Por tanto, el desencanto en los festivales de Bayreuth es el trasfondo de aquella experiencia acerca de la cual Nietzsche dice que le ayudó a descubrir de nuevo la realidad del hombre y de sus motivos, y que lo puso en camino de la libertad de espíritu.

Tan paulatinamente como el distanciamiento, se realizó también la formación de aquel pensamiento decisivo que dio a la filosofía de Nietzsche una especie de nuevo giro y lo arrancó del mundo espiritual de Wagner. También la formación de este pensamiento comienza antes de 1876, aunque sólo a partir de esa fecha puede formularlo decididamente y con claridad provocativa, por ejemplo en una carta del 15 de julio de 1878 a Mathilde Maier, una veneradora del círculo . de Wagner, al igual que Louise Ott. «Fue un error fatal y me puso enfermo», escribe, aquella «vaporización metafísica de lo verdadero y sencillo, la lucha contra la razón por medio de la razón, que quiere ver en todas y cada una de las cosas un prodigio y una quimera» (B, 5, 337 y sig.). A primera vista esta manera de expresarse recuerda aquella fórmula, propiciada por Stirner, según la cual el saber vuelve su aguijón contra el saber. Con esta fórmula Nietzsche había querido hacer sitio a la vida para el logro de una segunda inmediatez. La fórmula tenía un sentido vitalista. Al servicio de la vida, el poder del conocimiento y del saber había de limitarse. Pero esta maniobra de debilitación del saber por el saber es para él ahora un autoengaño de la razón. Le parece fraudulento batirse contra la razón a través de la razón. En su entusiasmo por el mito (y por Wagner) descubre la voluntad de una intencionada autofascinación mítico-estética. En *El nacimiento de la tragedia* había escrito: «Sólo un horizonte rodeado de mitos acaba de encerrar en la unidad todo un movimiento cultural» (1, 145). Pero ¿desde qué presupuestos pueden los mitos desarrollar semejante fuerza? Sólo si se les atribuye un valor de verdad. Cuando una época reflexiona sobre los mitos, cuando se logran conocimientos que ya no son conciliables con éstos, se produce una ruptura que

cambia fundamentalmente la relación con el mito. Su valor de verdad desaparece, por más que posiblemente gane un valor estético. Pero el mito recibido estéticamente ya no puede tener aquella fuerza capaz de encerrar en la unidad un «movimiento cultural». Sólo logran esto las formas espirituales que, más allá del ámbito estético, pueden reivindicar el ámbito entero del conocimiento. Así sucedió con el cristianismo cuando estaba en pleno florecimiento y abarcaba todos los ámbitos: el arte, el saber, la moral. Lo mismo puede decirse de la antigua Grecia, mientras se hallaba todavía bajo el poder del mito. Nietzsche adquiere conciencia de que es ciertamente posible desembarazarse de tales pasados, pero su renacimiento solo puede conseguirse al precio del engaño de sí mismo. La moderna conciencia mítica queda vaciada por la reflexión, es la falsedad convertida en sistema. Wagner había hecho que los dioses murieran en el escenario, cosa que para Nietzsche sigue siendo una gran hazaña. Pero también se había aferrado al propósito de encantamiento a través del mito, y en ello Nietzsche le siguió también. Sin embargo, poco a poco éste ve con claridad que después de la muerte de los dioses ya sólo queda el acontecimiento estético, que si bien puede adornarse míticamente, no puede transformarse en un evento religioso.

La religión del arte no tiene consistencia. Este pensamiento adquirió en Nietzsche una forma clara ya antes de la decepción en Bayreuth en el año 1876, al ver cómo el acontecer sacral del arte se desplomaba en la trivialidad. Nietzsche comienza a impugnar la frase central de toda la empresa de Wagner, formulada en los siguientes términos: en una realidad llena de sufrimiento el poder de la obra de arte consiste en que «ella pone el delirio consciente en lugar de la realidad». El hechizado por la obra de arte, continúa Wagner en su escrito *Sobre Estado y religión,* se zambulle de tal manera en el juego del arte que, a la inversa, ya sólo experimenta como juego la llamada seriedad de la vida. La obra de arte es capaz de «disolvernos benéficamente en el delirio, en el que ella, la verdadera realidad seria, finalmente se nos presenta a nosotros mismos como mero delirio» (Wagner, *Mein Denken,* 315). Todavía el 2 de marzo de 1873 Nietzsche había recomendado a su amigo Gersdorff la lectura de este escrito de Wagner, y lo consideraba como «el más profundo de todos sus productos literarios» (B, 4, 131), llegando a calificarlo de «"edificante en el sentido más noble». Dos años más tarde, en los apuntes de 1875, rechaza la idea de que sea posible engañarse con un «delirio consciente» (Wagner) sin sufrir perjuicios en su honradez intelectual. Despojándose de todo género de ilusiones, habría que mirar a la cara de todas las fuerzas por las que está condicionado el arte: «La complacencia en la mentira, en la oscuridad simbólica» (8, 92).

A partir de ahora Nietzsche no quiere permitirse derogar la razón con medios refinados, a saber, a través de la razón, entregándose al sueño de un mito estético, de manera que al final creamos que creemos. Escribe: «El culto religioso ha conservado un grado anterior de cultura, se trata de "residuos". Los tiempos que lo celebran no son los que lo inventan» (8, 83). ¿Cuánto más distantes están del origen aquellos tiempos en los que el culto de la (tragedia) ya ni siquiera se celebra, sino que tan sólo se disfruta estéticamente? ¡No!, en toda esta magia de la tragedia lo único que está en juego es hacernos creer algo. Con gruesos subrayados escribe anotaciones, como si quisiera machacar tal magia en lo referente a él mismo: «Nos separa para siempre de la antigua cultura el hecho de que su base ha pasado a ser caduca por completo para nosotros. En este sentido una crítica de los griegos es a la vez una crítica del cristianismo, pues la base en la creencia en los espíritus, en el culto religioso y en el encanto de la naturaleza es la misma» (8, 83).

Cuando un decenio más tarde Nietzsche considere retrospectivamente el periodo de sus sueños en torno a un renacimiento del mito y de la tragedia bajo el signo de Wagner, escribe al respecto en su libro de anotaciones: «Por detrás de mi primer periodo se ríe irónicamente la cara del jesuitismo, a saber: el aferrarse conscientemente a la ilusión y la incorporación forzada de la misma como

base de la cultura» (10, 507). Esta firme confrontación con la conservación intencionada de ilusiones desenmascaradas no se produce por primera vez ahora, un decenio más tarde, sino que aparece ya en los esbozos a mediados de los años setenta. Se habla allí del «pensamiento impuro», que se sumerge en el pasado y con ello cree que puede revocar la ruptura con la ingenuidad que el racionalismo y la ilustración han producido. Si consideramos las cosas honradamente, éstas no se muestran tal como la añoranza de los mitos las desearía: «Fantasma sobre fantasma. Es cómico tomarlo todo tan en serio. Toda la filosofía antigua se presenta como un curioso pasillo del laberinto de la razón» (8, 100).

Wagner según Nietzsche

Sergio Méndez Ramos

Sobre la edición española de Federico Nietzsche, *El caso Wagner, Nietzsche contra Wagner,* Ediciones Siruela (Biblioteca de Ensayo 19), Madrid 2002, 117 págs.

Se puede decir que la publicación de este libro (traducido por José Luis Arántegui, siguiendo la edición italiana de las *Obras completas* de Nietzsche, a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, publicada en Milán 1970) tiene interés para el profano que quiera ampliar su cultura filosófica, para los iniciados que quieran profundizar en un campo no investigado y para el especialista en Nietzsche, quien al tiempo de juzgar la traducción encontrará noticias de sumo interés sobre materiales inéditos del filósofo. Begoña Lolo, en su prólogo a esta edición, presenta las circunstancias de los dos textos, *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner,* publicados en 1888 y 1889, una vez fallecido el compositor.

Entre los asuntos filosóficos más importantes que se discuten puede destacarse la idea nietzscheana del renacimiento del *espíritu dionisiaco* y la consideración de la música como parte dionisiaca del alma. Según Federico Nietzsche (1844-1900) en la música de Ricardo Wagner (1813-1883) se personificaría en un principio el milagro de la metafísica de Schopenhauer y la renovación de la vida espiritual alemana. Al romper con Wagner afirmará que las objeciones a sus músicas son filosóficas y no estéticas.

Al hombre y Dios dionisiaco no sólo puede concedérsele la visión de lo más terrible y cuestionable sino incluso el acto terrible y todo lujo de destrucción y aniquilación; en él lo malo, lo odioso e insensato parecen permitidos igual que en la

naturaleza. El hombre epicúreo sería contrario al dionisiaco griego, siendo el cristiano una especie de epicúreo con el lema: «la fe es bienaventuranza», llevando el principio del hedonismo lo más lejos posible.

Para Nietzsche la ópera de Wagner es la ópera de la redención. Wagner entiende su música relacionada con el amor, la música es una mujer y el auténtico amor es el que concibe, pues implica entrega absoluta. Wagner cree en dios y en el arte redentor y las palabras de Feuerbach acerca de la sana sensualidad, le sonarán a Wagner a palabras de redención.

Nietzsche entiende la música como categoría del espíritu humano, la concepción del mito en Wagner tiene sentido religioso, en Nietzsche es un elemento consustancial al servicio del arte. En Wagner la música es un medio, en Nietzsche un fin en si mismo. La elección de Bizet frente a Wagner, se debe a que sus músicas se asientan en temáticas realistas, frente a las músicas basadas en el mito.

En cuanto a la relación de las ideas morales con la música, Nietzsche afirma que la mayoría de los artistas hacen como Wagner y se creen desprendidos en el amor, buscan el provecho del ser distinto, pero quieren poseerlo; ni Dios es la excepción. La moral para Nietzsche niega la vida, la compasión es virtud moral de los *decadents* y la música de Wagner se tiene por verdad que no es.

El propio Wagner asegura que se siente poseído de la potencia sagrada de una música cuya alma devolvería a la vida el espíritu del cristianismo, cree hallar en Sigfrido el prototipo del revolucionario, y los males del mundo vienen de antiguas capitulaciones.

En relación a la música de Wagner, Nietzsche afirma: su orquestación es brutal, artificial e inocente, mientras que la música de Bizet la concibe como serena; acusa a Wagner de introducir principios donde falta talento, de retórico teatral, de bastarle el sonido y el movimiento; le critica además por creer despreciable todo lo que no sabe, por hacer creer que sabe mucho más de lo que en realidad conoce y por pensar que es inimitable.

Las acusaciones a Wagner y a los wagnerianos van desde calificativos como indolentes, idiotas, inmaduros, no entendidos en música y dominados por Wagner. A Wagner, al decir que su música es más que música, llega a calificarlo de serpiente de cascabel, carente de libre albedrío, heredero de Hegel, quien habría embaucado a sus seguidores.

Para Nietzsche, Wagner es condescendiente con todo lo que él odia incluido el antisemitismo. El filósofo debe ser contrincante de los problemas de su tiempo, la mala conciencia del mismo, el enfrentamiento a la realidad debe producirse sin temor.

Expresiones como «he dado a los alemanes los libros más profundos de filosofía, razón de más para que no entiendan una palabra de los mismos», denota una soltura expresiva llamativa y atrayente a la vez por su sensacionalismo, por la riqueza literaria de la misma y por el interés que despierta en la profundización del conocimiento del autor, no solo ligado a su tiempo, sino muy de hoy en día.

Resulta curioso tratar de averiguar por qué Nietzsche tarda tanto tiempo en romper con Wagner, por qué importa tanto a su sistema filosófico que exista una música que le sirva de complemento, que sea como si dijésemos parte del mismo. Si el filósofo concibe o comprende el mundo tal como es, la única preocupación debe ser que sus apreciaciones sean correctas; de nada sirve que luchemos contra la salida del sol por las mañanas, es una cosa dada, lo que hacen los hombres son cosas naturales, dadas, tratar de comprender la cosa producida como sus cambios debe ser la labor del filósofo, y no rasgarse las vestiduras porque alguien escriba música de una u otra manera.

Retomando lo anterior se puede decir que en toda la obra se echa de menos la discusión filosófica sobre si la música pura es capaz de transmitir pensamientos o sentimientos. Se sabe que la música despierta sensaciones, emociones, adorna determinadas situaciones pero es incapaz de

hacer lo que hace la palabra. El oído humano está capacitado para escuchar todos los tonos y tonalidades de la música, pero no siempre coincide en el sentimiento o el pensamiento que escucharla provoca. Tratar de entender el pensamiento filosófico de Wagner a través de sus composiciones musicales, es como querer entender el pensamiento político de Einstein a través de las fórmulas de la relatividad.

Lo anterior nos lleva a barruntar el interés de seguir la investigación del pensamiento de Nietzsche por esa línea, para ver como encuentra relación entre las leyes de la armonía, entre el arte de combinar los sonidos de Wagner y su pensamiento filosófico.

Nietzsche-Wagner

Heinrich Köselitz
y Ferdinand Avenarius

Jamás en toda su historia se sintieron los alemanes tan excitados por un problema estético como por el problema wagneriano del «drama musical» y de la música teatral. El final de estos cuarenta años de excitación ha sido la casi desaparición de la resistencia contra la innovación wagneriana y la actual difusión de la creencia general de que Wagner es quien «tenía la razón», en tanto que sus enemigos, no.

Para el hsitoriador de la cultura este hecho no significa, por de pronto, mucho más que esto: que quien en una humanidad que se ha reblandecido y desbaratado y ha perdido todo carácter sabe autoafirmarse durante toda una vida como individualidad dura y concentrada, acaba ganándose casi sin excepción a todos a favor suyo y de sus objetivos; con otras palabras: que más o menos toda orientación o línea, por fuerte que sea el rechazo que en un principio genere, acaba por prevalecer, por "irrumpir", si al genio innovador no le falta la debida perseverancia.

El público es incapaz de percibir, más allá de un artista concreto, nuevos ideales. Se atiene a lo que hay; las posibilidades nuevas tienen que serle mostradas siempre ante todo y primeramente en orden a obras efectivas y al hilo de ellas. Y ¿dónde ha habido un artista capaz de medirse, ni siquiera de lejos, con Wagner, un artista capaz de cruzarse en el camino de su obra y perturbarla desde una altura y un poder totalmente distintos? Un artista capaz, en fin, de convencer al público mediante su propia creación y capaz también de atraerlo así a un mundo más luminoso, más alegre, más sano, en una palabra, superior. No ha habido un artista así. Todo lo que ha tomado cuerpo contra Wagner han sido protestas teóricas de hombres que no eran lo

suficientemente ricos, anímicamente hablando, como para seguirle. O también, desde luego, protestas de músicos estetizantes o incluso de hombres ofendidos. Su función no ha podido, pues, ser otra que la de llamar la atención del público, un público que finalmente venía a sentirse desbordado, conmovido, agitado y dominado por el arte de Wagner y que tomaba asimismo conciencia de no haber podido experimentar antes nada similar desde un escenario, tal vez ni siquiera arte genuino.

La victoria de Wagner sobre Europa y América del Norte es indiscutible. La misma Francia, que en atención a la juventud política que llena sus calles aún no se ha decidido a poner en marcha representaciones escénicas de sus obras, le conoce y estudia con un celo de los que los buenos alemanes no tienen ahora tiempo de enterarse.*

A pesar de esta victoria de inusuales dimensiones la bibliografía apologética sobre Wagner aumenta en lugar de disminuir. Los oponentes parecen haber desaparecido; un ejército de literatos de tendencia artística, que alimentan día y noche la llama sagrada de la causa wagneriana, iluminan, clarifican, describen, ponen los diferentes aspectos de sus obras en relación con todo lo imaginable, y al hacerlo se afianzan a sí mismos como apóstoles y defensores.

De todo ello sólo se beneficia la causa wagneriana: considerado en su conjunto, el arte padece con tan rendida actitud general, con esa veneración de millones enteros a un solo artista, cuya especificidad ha sido largamente elevada a «medida de todas las cosas». Y sin embargo, el asentimiento de millones nada prueba sobre el valor de una cosa; antes tendría que ser probado el valor de estos millones. Solo que ¿quién querría determinarlo? ¿De acuerdo con qué canon habría que hacerlo? ¿Quién estaría tan por encima de épocas y pueblos como para reconocer qué sintomas los colocan en lo alto o en lo bajo? ¿Y acaso no presupone este reconocimiento siempre un criterio o pauta de enjuiciamiento que o bien estipulamos arbitrariamente o bien llevamos de modo inconsciente, instintivo, en nosotros? ¿No habría acaso que poseer una segunda consciencia para verse a sí mismo y a su época en todas las manifestaciones vitales, incluso las más conscientes (en gusto, juicio, moral), asumidas por sí mismas y puestas, a un tiempo, en relación con todo el pasado del género humano?

Quien nos sitúa más cerca de estos interrogantes y los resuelve de un modo que a nadie le ha sido dado conseguir antes es Friedrich Nietzsche. Sólo con él comienza una verdadera penetración fisiológica en los fenómenos de la historia; es el primero a quien hay que agradecer la elaboración de unos patrones valorativos que han hecho que el simple enjuiciamiento de los fenómenos históricos en orden a la «idiosincracia» y estrechez de una época y su generación quede reservado exclusivamente a los hombres vulgares. El último escrito de Nietzsche que ha visto la luz, El caso Wagner, es una ejemplificación de su forma histórica de consideración.

Se debe a Nietzsche la, sin lugar a dudas, más profunda e importante obra apologética de la bibliografía wagneriana. Me refiero, claro es, a El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, el libro con el que repentinamente fueron creados valores estéticos enteramente nuevos, una aureola absolutamente desusada y perspectivas antes desconocidas a propósito de Wagner, y de los que el propio Wagner se alimentó largamente, al igual, por lo demás, que su cohorte literaria. Nietzsche pasó pues, así, a ser conocido también generalmente como apologista de Wagner. Pero lo que aparte de eso y en realidad es Nietzsche, eso no lo saben en la solidaria Alemania ni diez personas. Hay que ir al extranjero para saberlo. Por ejemplo, a Saboya, al mayor historiador hoy viviente, Taine, o a Copenhague, a Georg Brandes (uno de los críticos más inteligentes, sin lugar a dudas, de nuestro tiempo), que impartió un curso el invierno pasado sobre la filosofía de Nietzsche ante más de 300 estudiantes, dando así a conocer en toda Escandinavia tanto el nombre como los problemas planteados por Nietzsche.

Nietzsche es por sí mismo una cultura; y una cultura que en nuestro tiempo parece casi imposible; de una seriedad, de una originalidad y de un fuerza y altura de espíritu y sentimiento ante las que la mayoría de los hombres no pueden menos de sentirse atemorizados. Con él ha venido a alzarse ante la vida una nueva esfinge. Todos los asuntos humanos son problematizados y puestos en cuestión. Y no precisamente al modo de los librepensadores habituales, más o menos frívolos, ni tampoco desde abajo al modo de los descontentos, de los socialistas políticos o religiosos, sino desde los puntos de vista de los máximos ejemplares de la humanidad. Brandes ha caracterizado la filosofía nietzscheana recurriendo, entre otras, a la expresión «radicalismo aristocrático». Y ciertamente, si los brahmanes o Alejandro, César, Napoleón o Leonardo da Vinci y similares hubieran puesto en fórmulas y palabras sus instintivos dominantes, habrían coincidido absolutamente con los imperativos de los que Nietzsche se reclama. Queda, sin embargo, la duda de si hubieran deseado hacerlo.., al modo nietzscheano. Sólo a él parece habérsele desvelado el secreto de la vida orgánica. Comparada con su penetración, toda actividad consciente, incluso la de los hombres culminantes del pasado, no puede menos de parecer ciega, instintiva. Ante sus ojos los fenómenos se diferencian y revelan su fisonomía propia de un modo desusado, y finalmente repara en cosas fundamentales de las que con anterioridad nadie parecía tener percepción ni conocimiento. Y estas formas fundamentales van hasta tal punto contra nuestra forma usual de percibir y valorar, contra nuestro gusto y nuestros hábitos, que para poderle ya simplemente seguir se precisa cierto grado de intrepidez.

Nietzsche es en sí mismo una cultura. Sus escritos son lo más rico en contenido, lo más condensado, que puede leerse. En cada una de sus frases hay un aperçu, un juicio, que sólo a él pertenece, que sólo a él puede pertenecer. Sus obras, y concretamente Así habló Zaratustra, tendrían que ser el orgullo de los alemanes, ya que elevan el rango de su literatura. Pero en Alemania no se sabe nada de ello, no se está preparado para ello, no se tiene entendimiento ni corazón para ello. En París los libros de Nietzsche provocarían una cascada de artículos y folletos, los intelectuales franceses en su totalidad se ocuparían de ellos, se formarían partidos filosóficos; en una palabra, sus problemas serían discutidos públicamente. Entre los alemanes, como ya ha quedado dicho, no se sabe cómo entrar en sus problemas ni ocuparse de ellos, quedan todavía a una distancia de muchas millas; falta esa educación moral que el francés digno de consideración ha tenido desde Montaigne; falta incluso simplemente interés, capacidad de gozar con las finezas y refinamientos psicológicos. El comportamiento de los alemanes con Nietzsche procurará un nuevo capítulo de la historia de su inferioridad espiritual creciente.

Nada menos posible que dar una imagen global del mundo mental de Nietzsche en el espacio que nos ha sido concedido; habría casi que reproducir aquí sus doce volúmenes. Nietzsche es en sí mismo, repetimos por tercera vez, una cultura (y una moral, una moral heróica). Hay que leerle, hundirse en él, hacer que cobre vida, convivir durante largos años con él. Si se está espiritualmente emparentado con él, entonces trabar conocimiento con su figura y su obra representa para uno tanto, y una pequeñez más, como para Dante pudo representar la entrada de Beatriz en su vida: incipit vita nova.

Pero lo único que queremos subrayar aquí de Nietzsche, y, desde luego, con fines de mera transición a lo que sigue, es una teoría biológica fundamental.

Nuestra moral (esto es, sobre todo nuestras inclinaciones compasivas, condescendientes, igualitarias, democráticas, contrarias a toda imposición, enemigas de toda violencia), nuestra moral, repito, no es para él algo primario, rector (o incluso metafísico al modo de los filósofos alemanes hasta Schopenhauer). Para él es , simplemente, un fenómeno secundario que sigue y acompaña a una dècadence de la fuerza vital que se consuma en lo profundo. Hablando en términos globales, hay para él

una vida ascendente y otra descendente, tanto en lo que hace al ser colectivo general como en lo tocante al individuo particular (el individuo pensado como complejo de instintos e impulsos que mandan y que obedecen). A la vida ascendente corresponde la moral de los señores, el modo aristocrático de valorar, que triunfalmente, esto es, desde la plenitud y la fuerza, escoge para sí el calificativo de «bueno», teniendo a la vez, por mor suyo, que ser sacrificada una masa de hombres subalternos (o, si lo que está en juego es el interior del hombre, una masa de instintos subalternos). A la vida descendente corresponde la moral de los esclavos, la de los oprimidos, fracasados, sacrificados, que se tienen a sí mismos por los «buenos» y a los señores por los «malos». En los señores son la alegría, la actividad, el sentimiento de poder lo que determina el valor tanto de las acciones y cosas propias como de las ajenas; en los oprimidos son, por el contrario, el fastidio, la pasividad, la impotencia, lo que determina ese valor. En nosotros, los modernos, ambas morales actúan conjuntamente. «El hombre moderno representa biológicamente una contradicción de los valores; en un mismo movimiento de su ser dice a un tiempo sí y no. Todos nosotros tenemos en el cuerpo, sin saberlo ni quererlo, valores, palabras, fórmulas de orígenes contrapuestos. Somos, fisiológicamente considerados, falsos». «¿Cómo comenzaría un diagnóstico del alma moderna? Con una resuelta incisión en esa contradicción de los instintos, con la disolución de sus valores opuestos». En Wagner percibe ahora Nietzsche uno de los ejemplos más llamativos e instructivos de esta duplicidad interna, de esta moralidad de maremagnum, de esta disolución, de esta decadencia de los instintos.

«¡Tal vez nadie haya crecido vinculándose tan peligrosamente al wagnerianismo como yo, nadie se ha defendido más duramente contra él, nadie se ha alegrado tanto de librarse al fin de él! Wagner fue, simplemente, una de mis enfermedades, como Schopenhauer, como toda la "humanidad" moderna. Mi mayor vivencia fue una curación. Si con este escrito expongo la tesis de que Wagner es "nocivo", no por eso quiero dejar de mantener que resulta indispensable a alguien: al filósofo. A este no le es dado prescindir de Wagner. Debe ser la mala conciencia de su tiempo y para eso debe conocerlo del mejor modo posible. Pero ¿dónde encontraría el filósofo un guía mejor iniciado para el laberinto del alma moderna, un creador de almas más elocuente que Wagner? Por boca de Wagner habla la modernidad su lenguaje más íntimo: no oculta su bien ni su mal, ha perdido todo pudor ante sí misma... Wagner resume le modernidad. No hay remedio, hay que comenzar por ser wagneriano...»

Va de suyo que sólo a una mirada tan penetrante, tan sana, tan supratemporal ya como la de Nietzsche puede aparecérsele Wagner como dècadent típico. A nuestra época se le ha aparecido hasta ahora como lo contrario.

«No me sorprende que en Alemania nos equivoquemos sobre Wagner. Lo que me sorprendería seria lo contrario. Los alemanes se han fabricado un Wagner para poder admirarle: nunca fueron psicólogos, muestran su gratitud equivocándose. Pero también en París se equivocan sobre Wagner, en París, donde casi no hay más que psicólogos. Y en San Petersburgo, donde se adivinan cosas que ni en París se adivinan.

»¡Cuán emparentado debe estar Wagner con toda la decadencia europea para no haber sido considerado por éste como decadente! Le pertenece: es el protagonista de ésta, su mayor nombre. Se ensalzan en realidad a sí mismos los que ensalzan a Wagner. Porque el hecho de no poder defenderse de él es ya un signo de decadencia. El instinto está debilitado. Aquello de lo que nos deberíamos avergonzar es lo que nos atrae. Nos llevamos a los labios aquello que nos empuja más al abismo... Considerar nocivo lo que es nocivo, poderse privar de ciertas cosas nocivas es un signo de juventud, de fuerza vital...

»Yo presento este punto de vista: el arte de Wagner es un arte enfermizo. Los problemas que lleva a la escena, verdaderos problemas de histérico; lo que sus pasiones tienen de convulsivo, su sensibilidad

sobreexcitada, su gusto siempre ávido de nuevas drogas, su inestabilidad que disfrazó de principios, así como la elección de sus héroes y de sus heroínas considerados como tipos fisiológicos (una galería de enfermos), todo eso junto presenta un cuadro patológico que no deja lugar a dudas. Wagner es un nèvrose... Precisamente porque no hay nada más moderno que esta enfermedad colectiva, que este retardo y esta sobreexcitación del mecanismo nervioso, Wagner es el artista moderno por excelencia, el Cagliostro de la modernidad. En su arte va mezclado del modo más seductor aquello de lo que todos tenemos necesidad, los tres grandes estimulantes de los agotados, a saber: lo brutal, lo artificioso y lo inocente (idiota)».

De extraordinaria importancia para el enjuiciamiento de Wagner es ese elemento suyo que con anterioridad a Nietzsche nadie ha percibido claramente ni ha subrayado: lo que en él hay de actor. Compone música como actor (no como músico); construye sus piezas escénicas como actor (no como dramaturgo). «Para el drama le faltó la dura lógica; se apartó instintivamente de las motivaciones psicológicas. ¿Con qué objeto? Con el de que la idiosincrasia fuera progresivamente ocupando su puesto... Muy moderno, ¿no es verdad?, ¡muy parisiense!, ¡muy decadente!» Nietzsche da ejemplos de ello.

Lo primero que Nietzsche mira y sopesa en espíritu es el punto culminante de una acción, y, concretamente, desde el ángulo de la actitud, de lo escénico, de lo pintoresco. Contempla así, por ejemplo, casi con el ojo de un fray Bartolomé un lavatorio de pies; lo que lleva a él y lo que lleva fuera de él se desprende de una economía técnica que no tiene razones para ser sutil. «No es el público de Corneille el que Wagner ha de cuidar y .ganarse: es, simplemente, el público del siglo xix. ¡Simples alemanes!» «Póngase bajo el microscopio cualquier trama de un drama wagneriano: os reiréis, yo os lo aseguro. Nada más divertido que la trama del Tristán, a no ser la trama de los Maestros cantores. Wagner no es un dramaturgo, no dejemos que prevalezca esta idea. Amaba la palabra "drama", eso es todo: amó siempre las bellas palabras. Sin embargo, la palabra drama en sus escritos es un simple malentendido (y una habilidad, Wagner mostró siempre desdén por la palabra "ópera")». En una observación llama Nietzsche la atención sobre el hecho de que la palabra drama ha sido siempre falsamente traducida por «acción». El drama antiguo tiene, en el centro de su mirada, grandes escenas patéticas. Excluía precisamente la acción, retrotrayéndola a antes del comienzo y dejándola así presupuesta, o relegándola detrás de la escena.

También compone Wagner su propia música como actor. Para los viejos compositores, la norma de la música teatral radicaba en las formas de la música instrumental pura, de la música de cámara. Dada su condición de género intermedio, la ópera carece precisamente de norma en si misma: oscila y se balancea entre las exigencias de la música y las del drama. Wagner tuvo el valor de rechazar en la ópera las aspiraciones de la música como arte para sí y de arrojar por la borda sus leyes, que habían sido fijadas con grandes y largos esfuerzos por hombres de profunda disposición estética, procediendo paralelamente a no reconocer vigencia, en cuanto única dirección válida, sino a la palabra y a los gestos de su drama. Hay que decir, de todos modos, que a pesar de su conservada legaliformidad, la música de los antiguos era tan cumplidamente «medio de expresión» como en Wagner, y que la verdadera innovación de éste (esto es, independientemente de las concesiones que haya hecho aquí y allá) ha de cifrarse en el hecho de que su música no puede ser comprendida ya como tal sin texto, en tanto que la antigua sí podía serlo. En la ópera de los antiguos la música era lo principal. Para los sentidos, claro es. Y aún lo es hoy: palabra y acción quedan casi ocultas bajo ella. (¿O hay alguien que pueda entender, por ejemplo, la larga narración de Gurnemanz sin el texto, esto es, guiándose sólo por el sonido de la palabra? Con el libreto del texto en la mano no se es -todavía ni ya- un oyente estético.) Sólo en nortes muy abstractos, inseguros y fácilmente conducentes a error le es posible a la atención prescindir de la música y centrarse

enteramente, a lo que parece, en la palabra y la acción, de tal modo que aquélla pase a ser disfrutada simplemente como un aditamento al que apenas si se semietiende, no sintiéndose, por otra parte, nadie repelido por la mezcla informe y el quodlibet de la música, que camina paralela y a su aire por debajo, por ejemplo, de la arriba citada narración de Gurnemanz.

Wagner degradó la música en la ópera a la condición de arcilla dramatúrgica, de comentario, de un comentario a menudo incluso insignificante y hasta infantil. Lo que llama el «estilo dramático» de su música es mal estilo, incluso ausencia de estilo. Esta relajación, esta anarquía, esta falta de planificación y de disciplina son alabadas como «progreso». En opinión de Nietzsche se trata simplemente de una degeneración del instinto musical. Con Wagner la música ha enfermado. Y no sólo en lo que hace a la sensación, sino también en lo formal. «Wagner ha hecho la experiencia de qué magia se puede ejercer, incluso con una música descompuesta y, por decirlo así, elemental. La consciencia que tenía de esto llega a lo siniestro, así como su instinto de no tener la más mínima necesidad de «la más alta regla», es decir, del estilo. Lo elemental basta: sonido, movimiento, color. En suma: la materialidad de la música. Wagner nó calcula como músico partiendo de una conciencia de músico: quiere el efecto, no quiere más que el efecto. Y conoce el elemento sobre el cual tiene que producir el efecto. En este punto tiene la falta de escrúpulos que tenía Schiller, que tiene cualquier hombre de teatro, y también tiene de éstos el desprecio del mundo que pone a sus pies... Se es comediante cuando se tiene, sobre el resto de los hombres, la ventaja de poseer esta justa visión: que lo que debe obrar como verdadero no debe ser verdadero. Esta proposición fue formulada por Talma: contiene toda la psicología del cómico, y también, no lo dudemos, contiene la moral del cómico. La música de Wagner no es nunca verdadera. Pero se la tiene por verdadera, y con eso basta. «¿Qué significa Wagner para la historia de la música?» El advenimiento del actor en la música; un advenimiento capital, que da mucho que pensar y quizá mucho que temer. En una fórmula: «Wagner y Liszt». Nunca la probidad de los músicos, su «pureza», fue puesta a prueba de modo tan peligroso. Es evidente que el gran éxito, el éxito de masas, no es cosa de los puros, ¡hay que ser cómico para lograrla! Víctor Hugo y Richard Wagner significan una sola y misma cosa: que en culturas de decadencia, que allí donde la decisión está en manos de las masas, la autenticidad es superflua, repelente. Únicamente el actor despierta aún gran entusiasmo.

¿Por qué escribía Wagner libros? - «¿Sería acaso que la música de Wagner es demasiado difícil de comprender? ¿O es que temía precisamente lo contrario, que se comprendiese su música demasiado fácilmente, que no se la encontrase bastante difícil de comprender?» Efectivamente, solamente música, sino que significaba más... «No solamente música», así no habla ningún músico. Repitámoslo: Wagner no podía crear conjuntos, no tenía elección, tenía que hacer obras inconexas, «motivos», gestos, fórmulas, duplicaciones y centuplicaciones; como músico no pasó de un retórico; por eso debía aparecer siempre en primera línea el «esto significa». «La música no es nunca más que un medio», ésta fue siempre su teoría, ésta fue en general la única práctica que le era posible. Pero ningún músico piensa así. Wagner tenía necesidad de literatura para persuadir a todo el mundo a tomar en serio su música, a que le diera un sentido profundo, «porque significa lo infinito; durante toda su vida fue el comentador de la idea». Nietzsche demuestra hasta qué punto vino Wagner a convertirse así en el heredero de Hegel: lo que el hegelianismo en filosofía, eso es el wagnerianismo en música.

¡Pero resistamos la tentación de seguir citando! Únicamente hemos escogido, con toda intención, pasos que afectan de modo especial al drama y a la música de Wagner, a conciencia de que sólo podemos cumplir una función preparatoria para el contenido genuino del libro de Nietzsche y que el lector cultivado tendrá que aprender a conocer por sí mismo esta importante acta histórico-cultural.

Quien sea y se sienta wagneriano, no tendrá otro remedio que lamentar como algo funesto que sea precisamente Nietzsche, la primera y última autoridad en cuestiones de hermeneútica wagneriana, quien haya consumado una transformación interior capaz de llevarle, en los poderosos términos en que lo ha hecho, mucho más allá de las tendencias de Wagner y de nuestra época. Su cultura antirromántica, anticristiana, antirrevolucionaria, antidemocrática, en una palabra, su aristocratismo, le separa (y le separó) para siempre de la causa wagneriana. Si anteriormente se equivocó, lo hizo llevado del mismo error que cometió un amigo de Wagner, el conde de Gobineau (quien no dejó, por lo demás, de tener el buen gusto de no tomar nota de la existencia de Parsifal), cuando dio en querer reconocer en Los Nibelungos a sus antepasados, a sus viejos vikingos. Pero Nietzsche percibe y reconoce también en los héroes de Wagner la absoluta modernidad del alma, ese irresuelto ir y venir entre una moral de señores y la moral cristiana. Incluso la propia música de Wagner, esa música sensibilissima moderna entre las modernas, le parece en este sentido, esto es, en cuanto lenguaje para los viejos héroes nórdicos, inadecuada, antinatural.

Hasta aquí Peter Gast.

La crítica que nosotros mismos hemos de hacer al escrito de Nietzsche puede resultar más breve de lo que en un principio dimos en creer. La pretensión de aumentar o disminuir la luz filosófica que Nietzsche (a quien por nuestra parte consideramos también como uno de los pensadores más agudos y profundos de nuestro tiempo) arroja sobre la entera cultura del presente, no puede en modo alguno constituirse en tarea de esta publicación artística. Ni siquiera podría hacerlo de estar nosotros efectivamente capacitados para ello, que no lo estamos. Para el enjuiciamiento del reciente escrito polémico de Nietzsche tampoco resulta, por lo demás, necesario atreverse a tanto. Podemos aceptar tranquilamente la justificación de la consideración nitzscheana de la cultura aún sin asentir a ella, y discutir, a partir de esta misma aceptación, la fuerza probatoria de las manifestaciones vertidas a propósito de Wagner.

Lo que aquí está en juego no es un principio, una ley con cuyo reconocimiento o rechazo Wagner suba o baje. Es posible no sólo compartir la concepción nitzscheana del mundo, sino incluso haber cooperado uno mismo interiormente a su desarrollo, y respetar, sin embargo, en muy alta medida a Wagner. El Friedrich Nietzsche joven se lo demuestra puntualmente al Friedrich Nietzsche viejo. Se trata de aplicaciones de la ley al caso aislado, aquí al Caso Wagner; se trata, en fin de diagnósticos. El médico de la cultura Nietzsche el joven extendió a Richard Wagner, de acuerdo con las leyes descubiertas por el investigador de la cultura Nietzsche, un magnífico certificado de salud; el médico de la cultura Nietzsche el viejo le ha extendido sobre la base de las mismas leyes, un certificado de enfermedad. Quién tenga o no la razón es cosa cuya prueba sólo cabe imperar de la sección del «paciente». Y por ahora, por otra parte, de momento, Richard Wagner aún está vivo.

De hecho, los puntos de vista de Nietzsche sobre Wagner no pueden ser probados ni refutados. A esto y aquello de las manifestaciones de Peter Gast cabrá «objetar con el corazón en la mano» esto y aquello; a muchos más les parecerá un error máximamente burdo. Nadie podrá probar que tiene razón. Porque sólo los fallos del pensamiento pueden ser lógicamente refutados; nunca los fallos del sentimiento. ¿Quién podría refutarme cuando digo: Wagner me gratifica, me llena de fuerza, acentúa mi tensión vital? Con ello estoy simplemente diciendo que encuentro a Wagner hermoso allí donde Nietzsche lo encuentra feo. Seré, pués, también un dècadent. Pero también él es un hijo de nuestro tiempo y no puede ser otra cosa, por mucho que la caracterización de nuestro tiempo como una época de «dècadence» no sea sino el juicio de un «dècadent». Solamente cuando ésta, el gran paciente, haya fenecido, podrá el investigador de la cultura del futuro intentar un juicio acerca de si el médico de la cultura del pasado encontró o no en su diagnóstico, elaborado

con la inteligencia o el sentimiento, los rasgos esenciales.

Muy posible nos parecería, de todos modos, una refutación de Nietzsche en lo concerniente a su comentario específico del músico Wagner, esto es, en lo que afecta al «problema para amantes de la música» como tal, por decirlo con la expresión que el propio Nietzsche utiliza en el título del escrito, escrito que no obstante, sólo parcialmente se ocupa de él. Porque lo que aquí están en juego no son diagnósticos, sino principios fundamentales derivables lógicamente de hechos reconocidos por todos, siendo esta derivación lo que procura a la crítica ejercida con el entendimiento un suelo por el que avanzar orientadamente. Sólo que antes de que una refutación de este tipo pueda valer la pena y el esfuerzo, tendrá Nietzsche que ofrecer una refutación de las teorías wagnerianas. En tanto se limite a decretar simplemente, como en su último escrito, que Wagner no tiene razón porque él así lo encuentra, nadie se sentirá predispuesto a refutar un punto de vista sobre la esencia de la música que no viene expuesto con la suficiente fundamentación, sino que se presupone a sí mismo, con repentino gesto soberano, como el único verdadero, a pesar de que desde hace ya decenios una grata bibliografía viene esforzándose por probar su error.

A diferencia de lo ocurrido con el escrito de Peter Gast, el de Nietzsche nos sorprendió desagradablemente. Y no por el ataque a Wagner que se consuma en sus páginas. Porque desde nuestro punto de vista lo que en éste toma la palabra es la reflexión en torno a pensamientos del máximo valor; es la manifestación de un hombre acerca del que a nadie podría ocurrírsele sonreir con suficiencia o ejercitar, con gesto de superioridad, un desvío despreciativo, de un hombre, en fin, que ha sabido calmar su hambre espiritual con la rica plenitud de sus ideas. Quien opte por burlarse de este escrito lo único que probará es que sabe de Nietzsche tanto como nada. Y, sin embargo, El caso Wagner nos ha resultado máximamente desagradable, incluso ya simplemente por el tono del escrito. Nietzsche hace, en efecto, ahí lo que nosotros quisiéramos que se evitara en relación con él: cree poder tratar de arriba abajo y mediante un juego de antítesis chispeantes al mismo hombre al que en otro tiempo admiró como uno de los más grandes y al que aún hoy reconoce como uno de los más importantes.

Que uno de los más destacados, tal vez incluso el más destacado, de entre los «wagnerianos» ha consumado una transformación en su sentir, es cosa firme. Si nos hubiera dado una exposición mesurada y objetiva de las razones que han venido a acabar con sus antiguas razones, no hubiéramos tenido sino gratitud para con él, bien porque -lo que resulta improbable- habría alcanzado tal vez a convencernos, bien porque -lo que es más probable- nos habría procurado la ocasión de proceder a un análisis tendente a la refutación. Tal y como el escrito está hoy ante los ojos, hace, en cambio, casi el efecto de ser el regalo de un periodista literario sumamente ingenioso, que juega con grandes ideas. En la medida en que éstas le pertenecen, tiene todo el derecho a nuestra más profunda atención. El resultado último no puede ser, de todos modos, otro que la necesidad de lamentar que Friedrich Nietzsche haya optado por escribir esta vez como un redactor del suplemento literario semanal de un periódico.

———

* Debemos a Francia la monografía más omniabarcadora actualmente disponible sobre Wagner, la de Adolphe Jullien; están también las de Schuré, Catulle Mendés y muchas otras. Uno de los primeros wagnerianos en nervio y sangre fue Baudelaire, el poeta de las Fleurs du Mal. Entre los wagnerianos actuales destaca por su entusiasmo la escuela de los «Poètes dècadents» (como ellos mismos se autodenominan, más o menos irónicamente). Revistas wagnerianas: la Revue Wagnèrienne (Stephane Mallarméy PaulVerlaine), Revue indépendante (redacto r, Dujardin), Gil Blas, etc. Véase asimismo la exaltación wagneriana en los pasos relativos a la música de las novelas de Bourget, Zola, Guy de Maupassant y otros.

El desvío nietzscheano de Wagner

Joseph Victor Widmann

«*H*arás bien, gatito, en preferir durante toda tu vida un hombre de perseverancia simple y de una sola pieza, puesto que respetara siempre tus derechos y te hará justicia, por no tener el don de pretender en lugares de otros. Estos contertulios de lengua infinita que con tanta habilidad se ganan a fuerza de versos el favor de las mujeres, saben salirse también siempre por la tangente con gran sutileza».

Rey Enrique V, acto 5, escena 2.

Desde hace un tiempo ya respetable, pero sobre todo en este último año, se viene pecando tanto en Alemania con la pluma, que uno, cuando se decide a recurrir a ella para enfrentarse a un ingenio sutil, no puede menos de experimentar una especie de repulsión ante el pequeño, pero irrenunciable, instrumento, prefiriendo casi blandir una espada de calmuco y cabalgando un hirsuto caballo de las estepas abatir al enemigo en una lucha honradamente brutal.

En el caso especial en el que nos encontramos ahora este deseo se ve casi agudizado por nuestra consciencia de tener que habérnoslas con un héroe de la pluma al que ni de lejos podemos compararnos en agilidad espiritual. Frente a un Friedrich Nietzsche no podemos menos de encontranos sumamente vulnerables y sólo la confianza en la buena causa por la que hemos optado nos da el valor necesario para toma posición contra el panfleto de Friedrich Nietzsche.

Lo que en tono laudatorio había que decir sobre este escrito -que lleva por título: El caso Wagner. Un problema para amantes de la música- lo ha dicho ya, hace pocos días, un colaborador siempre bienvenido de nuestra publicación, Carl Spitteler. En su gustoso e incluso exaltado acuerdo con las originales ideas con las que Nietzsche celebra su desvío de Wagner ha anticipado cuanto por nuestra parte podríamos decir también a favor de las ocurrencias tantas veces brillantes y de los muchos juicios certeros ahí vertidos por Nietzsche. Pero se ha olvidado de analizar con algo más de detenimiento el reverso de la original medalla conmemorativa que con ocasión de su conversión ha acuñado Nietzsche. Vamos a compensar este olvido.

Lo primero que se nos plantea es la pregunta de si realmente un hombre como Nietzsche, que durante largos años ha sido, como él mismo reconoce, uno de los más «corruptos» enfermos de wagnenianismo, hubiera debido celebrar su «curación» y su abandono de una comunidad de este tipo de un modo tan teatralmente llamativo como el escogido: un ataque público de estas características. Porque también en las cosas del espíritu hay y debe haber cierto recato, y según el gusto vigente, en las Asambleas de las asociaciones de abstemios y del ejército de salvación no ctúan, al menos, gentes de esas que no dudan en dinigirse a los demás como oradores con el recurso de decirles, a la vez que hacen un gesto indicativo hacia su nariz enrojecida, y a efectos de aleccionamiento: «Yo fui un bebedor terrible». Si uno no se resguarda en aras de sí mismo, tal vez haya de resguardarse en aras de otros en cuyas almas arraigó un día y en las que tras un viraje tan radical apenas sí continúa ya vivo y operante. ¿Qué podrán, en efecto, pensar de Nietzsche cuantos, en número nada desdeñable, poseen el libro El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, publicado por Nietzsche en 1872, en el que adora al mismo ídolo germano-wagneriano al que hoy, en este reciente folleto, arroja sin contemplaciones al polvo, qué digo, al cubo de los excrementos? Aquel libro venía acompañado de un prólogo, que entonces cabía asumir como cosa seria, dedicado «a Richard Wagner», en el que éste era caractenizado por Nietzsche como su «sublime precursor» en las más altas tareas y deberes del arte. El arte wagneriano era situado en ese contexto en el centro mismo de las esperanzas alemanas como «vértice y

punto de viraje»; no dejaba en él de hablarse asimismo de la «sublimidad» de la guerra alemana, etc., en tanto que en este último folleto no sólo se ataca y ridiculiza el arte wagneriano como enfermedad y mueca, sino que también se hace una referencia a la recomposición del Imperio Alemán y de lo germánico con el único objetivo de hacer de ellos materia de chiste y de desprecio. En modo alguno se nos ocurre, por supuesto, afirmar que hace 16 años Nietzsche tenía toda la razón y hoy carece en absoluto de ella. Pero, ¿era preciso que un desvío de este tipo fuera consumado con semejante escándalo? ¿Qué confianza puede depositar el pueblo en un hombre que se precia de ser su principal maestro en cuestiones de estética y dice de sí mismo -¡con cuánta modestia!-: «He dado a los alemanes los libros más profundos que en absoluto poseen», y que a la vez mira el contenido de libros tan profundos con frívolos folletos? Puestas así las cosas resulta incluso de lo más sensato que Alemania espere, en lo tocante al general reconocimiento positivo de los escritos de Nietzsche, hasta que el autor esté muerto y no pueda retractarse de lo que ha dicho. Porque no es, en efecto, agradable jurar sobre la palabra de un maestro que más tarde abjura del propio maestro. No por ello ignoramos, desde luego, que se nos podría objetar que a ningún hombre y, en consecuencia, tampoco a un filósofo, es lícito condenarle a convertir una tontería que cometió en otra época en pauta y criterio de todos sus pensamientos y acciones posteriores, siendo, por el contrario, la capacidad de llegar, ya entrado en años, a otros puntos de vista un síntoma excelente de vida mental no petrificada ni anquilosada. Quien así opta por actuar es, en fin, alguien que siempre está en camino, que aspira más a convertirse en algo que a serlo, exactamente lo que debe proponerse un espíritu superior. Y si este espíritu en devenir llega a nuevos puntos de vista, la rectificación de los errores pasados cuenta incluso entre sus obligaciones centrales.

Aceptemos esta objeción, aunque puntualizando simplemente que un espíritu instalado siempre en una corriente de lava tan escasamente calculable en sus sucesivos movimientos haría bien en recoger con gran cuidado sus frutos espirituales. Pero, en cualquier caso, exigimos que el acto mediante el que el sabio o filósofo se retraiga de errores pasados sea un acto serio. Porque en la raíz está el hecho, vergonzoso en última instancia para nuestra naturaleza humana, «de que así no podemos saber nada». La cosa es, en su esencia, trágica, y por mucho que el filósofo no tenga por qué hacer penitencia pública en la iglesia, con pardo sayal y velas encendidas, sí que debería manifestarse al menos con toda seriedad en el reconocimiento de sus errores pasados.

Pero Nietzsche combina la agilidad simiesca del espíritu con una desvergüenza simiesca de tal calibre, que ha convertido su retractación en una posse grotesca. Es probable que las chanzas adolescentes, del tipo de las que Heine, p. ej., en la p. 36 de este folleto suyo). ¡Ay! ¡Quién pondría en duda que la ciencia genuina (como todo arte digno de ese nombre) viene unida a la alegría del alma! Toda ciencia veraz, con las satisfacciones del descubrimiento que procura, y toda sabiduría plena, participan, en su esencia más profunda, de la noble alegría de un cielo puro, abierto. Pero el desesperado regocijo, propio más bien de un payaso de circo, que arrastra su monstruosidad por los escritos de Nietzsche, nada tiene en común con la gaya scienza. El propio Nietzsche parece, por lo demás, haber tenido un vislumbre de lo improcedente de su regocijo frívolo, dado que en el prefacio de su folleto escribe: «Yo ofrezco entre muchas bromas, una cosa acerca de la que no se debe bromear.»

Tras esta protesta más o menos general contra la forma indigna de la retractación nitzscheana, vamos a permitirnos entrar en algunos pensamientos particulares del folleto.

Ya en la página segunda del prefacio llama la atención la pregunta que el propio Nietzsche se dirige: «¿Qué exige un filosofo en primer y último lugar de sí mismo?», y la respuesta por la que opta: «Superar su época en sí, convertirse en "intemporal"». Hubiéramos preferido como respuesta que el filósofo se exigiera seriamente verdad sobre todo cuanto le incumbe y que antes de

proceder a la superación de su «época en sí» superara, haciendo sin duda algo mucho más positivo, la propia subjetividad, tal vez enfermiza.

Por lo menos para Nietzsche esto último hubiera representado la verdadera cura radical. Parece creer que el elemento morboso que percibe dentro de sí le ha sido allegado solo desde fuera, especialmente por parte de Wagner, y de ahí ha pasado a convertirse en materia interior suya. Pero se equivoca. La mayoría de las enfermedades presuponen también una disposición previa, favorable a ellas, en los lugares en los que anidarán. Hasta qué punto lleva Nietzsche dentro de sí esta disposición incluso en el momento mismo en que reacciona contra la infección wagneriana, es cosa que puede probarse del modo más fácil con sólo reparar en lo que dice sobre la temperamental ópera Carmen al comienzo de su folleto. Suscribimos con placer cuanto escribe sobre la sensibilidad sureña, morena, requemada, de esta ópera. Son cosas dichas con belleza y del modo más comprensible. Pero acto seguido, y súbitamente, cae sobre él en bloque la sofocante mística de la escuela wagneriana, ese gusto por la cavilación que convierte lo que sólo es un movimiento de la pasión humana en un problema filosófico profundo, y procede a afirmar que ha encontrado la única concepción del amor digna del filósofo en las palabras finales de Don José, que mata a la infiel prostituta Carmen.

Esto es precisamente lo que a las naturalezas algo más calmadas nos ha hecho sufrir tanto de Richard Wagner, al lado de nuestra profunda devoción por la enérgica creatividad del maestro: esa constante interpretación místico-filosófica paralela de sus obras poemáticas y de su música, tal como la ha cultivado el propio Wagner y sus seguidores han consumado hasta la naúsea. Ahí radica fundamentalmente la enfermedad wagneriana. Su raíz tiene, de todos modos, que buscarse en la inmerecida indiferencia mostrada por el público alemán ante las primeras obras de Wagner. El ambicioso y nervioso maestro se convirtió en escritor para luchar con la pluma por los frutos de su fantasía artística. Esa fue la desgracia. Si se hubiera procurado Wagner a tiempo el puesto de director de la orquesta teatral de un escenario realmente importante en el que poder ir representando, paso a paso, sus obras sucesivas de acuerdo en todo con sus intenciones reales, tal vez se hubiera podido ver brillar una estrella fija allí donde la rara y aventurera estrella fugaz ha tenido que seguir un camino llameante. Aunque a decir verdad, argumentar ahora en orden a condiciones que no se cumplieron contra la realidad que efectivamente ha venido a consumarse, es cosa que no tiene el menor sentido. En cualquier caso, si hemos traído a colación esta idea es simplemente para indicar que no consideramos como un mal la reforma práctica del teatro llevada a cabo por Wagner con sus óperas nuevas y mas o menos valiosas, sino sólo esa hinchada masa de escritos del maestro y de sus discípulos que paralelamente a aquéllas circula de mano en mano.

Distinguiendo así nítidamente entre los efectivos logros artísticos de Wagner y sus escritos de crítica artística, dejamos también parcialmente indicado ya el escaso valor del escrito de Nietische, dado que no mantiene claramente diferenciadas ambas esferas, la de las genuinas creaciones artísticas de Wagner y la de toda esa charlatanería literaria que intenta vincularse a ellas y las funde, por el contrario, en un magma que arroja en una misma cazuela que luego no duda en volcar. Comete aquí Nietzsche también el error de suponer que todo el mundo es wagneriano y está, por lo tanto, enfermo. Pero un par de directores de orquesta chiflados, una docena de jóvenes literatos del tipo que no sin cierta razón caracteriza Nietzsche como afectado de «imbecilidad», un par de miles de féminas insatisfechas: eso no es ni con mucho el mundo entero, ni siquiera toda Alemania. ¡Dios mío! La gente va al teatro y encuentra interesante hoy La Walquiria, mañana El trompeta de Sackingen de Nessler y entremedio también la por Nitzsche (y por nosotros) tan estimada Carmen. Después se meten en la cama, tararean hoy la afirmación de que el amor viene del gitano, mañana «Las tormentas de viento ceden al mes de mayo», si todavía se acuerdan, y otra vez: «Dios te proteja, fue demasiado

hermoso». Por lo demás, se ocupan de sus negocios y de sus amigos, y la sociedad wagneriana, a la que Nietzsche quisiera administrar la quinina de su folleto, apenas cuenta, numéricamente hablando, en comparación con la masa, que para nada se interesa por tales sutilezas estéticas.

Tampoco podemos, por otra parte, estar de acuerdo con la jeremiada nitzscheana sobre una decadencia general del presente. Incluso el más «intemporal» de los filósofos debería ser lo suficientemente modesto como para no erigirse en juez de una era histórica a la que él mismo pertenece y respecto de la que ningún contemporáneo puede aspirar a encaramarse en una atalaya lo suficientemente elevada como para percibirla de manera absolutamente objetiva en todas sus dimensiones. Podredumbre y signos de decadencia han portado en sí todos los siglos que nos son conocidos, pero siempre surgieron generaciones nuevas que fueron capaces de entregarse a las tareas vitales con fuerza renovada. El siglo XVIII, con sus clases superiores económicamente depauperadas y el terror de la guillotina, puede ser considerado asimismo como una época de decadencia, al igual que el XVII, con la terrible Guerra de los 30 Años y sus consecuencias, o el XVI, con las tormentas de la Reforma y los sufrimientos desencadenados por la revuelta de los campesinos. Cada época tiene su fiebre, y cómo éstas vienen a ser superadas es cosa que sólo a las generaciones posteriores les es dado juzgar. En todo caso, en el presente se ofrecen a nuestra vista ciertos fenómenos que a un filósofo dispuesto a no descifrar en el mismo otra cosa que enfermedad, deberían llevar a emitir juicios condenatorios de este tipo con mayor precaución y reserva. Tengamos simplemente en cuenta el fenómeno de la mejora de las condiciones de salud de la humanidad moderna y, de forma muy especial, el incalculable valor que en orden a este aspecto de la vida de la humanidad europea va correspondiéndole, de modo creciente, a un mal tan lamentado desde otros puntos de vista: la constante preparación para la guerra de todas las naciones. No tendría, en efecto, que ser explicado precisamente a un alemán lo que para el pueblo alemán significa la disciplina vital del ejército de cara al fortalecimiento físico de la nación. Nietzsche se burla de las dos características centrales del germano: «obediencia y piernas largas». El adiestramiento cuartelario y la mentalidad de los oficiales tampoco representan para nosotros, desde luego, un ideal absoluto de formación del carácter; pero no somos tan injustos como para no reconocer, junto con algunos de los males del militarismo, las grandes ventajas que pueden derivarse, incluso ya sólo al nivel del fortalecimiento físico de las nuevas generaciones, de una instrucción tan vigorosa de la juventud masculina de todo un país. Como es bien sabido, en Suiza hemos convertido, como, por lo demás, en la mayor parte de los países de Europa, el tipo prusiano de soldado, que para nada contradice tampoco el espíritu del viejo soldado suizo, en modelo, dentro de lo posible, de nuestro ejército popular, e incluso independientemente de los objetivos militares, es evidente que nos va tan bien de cara a la formación física y espiritual de nuestro pueblo, que no podemos menos de cifrar en nuestro militarismo uno de los factores culturales más importantes para nuestro país. Como no podemos menos de reconocer también que la hipotética abolición de la institución militar a efectos de una repentina paz perpetua tendría consecuencias muy negativas para la educación de nuestra juventud.

Con su irremediable pesimismo Nietzsche se nos aparece como un paciente al que por estar enfermo del estómago le resulta imposible comprender que otro hombre se sienta, ya al ir por la noche a acostarse, ilusionado ante la perspectiva del desayuno del día siguiente, de los cigarros que se fumará y tal vez incluso de la comida del mediodía. Con ello guarda, sin embargo, relación su absoluta incapacidad para valorar la sana fuerza natural del mayor maestro viviente, Johannes Brahms. Que precisamente Brahms es «de la raza potente de un Handel», es cosa que ni siquiera barrunta. Le interpreta tan falsamente, que no duda en atribuirle «la melancolía de la impotencia». Y siendo, como es, un compositor que crea sin urgencia febril,

aunque sí desde una plenitud sana y rebosante, le achaca padecer de sed de plenitud». Lo genuino de Brahms es, en su opinión, la nostalgia, razón por la que se ha convertido en el músico «de los nostálgicos, de los descontentos de toda clase», incluso en «el músico de una especie de mujeres insatisfechas». La verdad es que nunca tuvimos la ocasión de encontrarnos ante un retrato espiritual tan ridículamente dibujado como éste. Brahms, que desborda de fuerza tanto física como psíquica, que es, en la raíz de su personalidad y de su singularidad creadora, el hombre más viril que imaginarse pueda, y que precisamente por eso causa una impresión tan infinitamente conmovedora (de la que ni siquiera el propio Nietzsche logra zafarse) en los pasajes delicados de sus composiciones, pasajes cuya delicadeza ha crecido sobre el suelo de la fuerza, incluso de una virilidad que en ocasiones puede resultar hasta áspera, este Brahms, ¡¿tiene que ser, como Wagner o Liszt, el músico de los insatisfechos y, sobre todo, de las mujeres insatisfechas?! Con nada como con esta afirmación extemporánea se ha puesto en ridículo Nietzsche de un modo tan imperecedero; imperecedero, sí, porque estos juicios tan errados sobre contemporáneos -y sobre Mozart y Beethoven se hicieron multitud de ellos- acostumbran a ser citados, en el siglo siguiente, como prueba de la estrechez y limitación de sus contemporáneos que a menudo tiene que superar un maestro inmortal. Tendemos, de todos modos, a pensar, para descargarle un tanto, que Nietzsche, que habita sobre todo en tierras del Sur, aún no ha tenido cumplida ocasión de oír alguna de las sinfonías de Brahms. Pero como conoce la notación musical, es de suponer que podría entender una partirura o un arreglo para piano. Si no nos equivocamos, dedicó su Himno a la vida al mismo maestro al que en su folleto se atreve a tratar ahora despreciativamente con un: «¿Qué importa aún Brahms?» De todos modos, lo que ahí viene otra vez a expresarse no es más que la manía de grandezas que ha hecho posible la frase que citábamos arriba -«He dado a los alemanes los libros más profundos que en absoluto poseen»- y que le lleva también a referirse, como no podemos menos de suponer, a sí mismo en los siguientes términos: «Sólo conozco un músico que esté hoy en condiciones de componer una obertura de una sola pieza, y nadie le conoce» (con excepción del espejo ante el que Nietzsche se arregla cada mañana)...

¡No! Ni siquiera con la mejor voluntad pueden aceptarse estas cosas; no podemos seguir ocupándonos de este panfleto nietzscheano, que reluce con todos los colores del camaleón excitado; nos repugna. «Gruesas palabras ha hecho llegar Schiller a los oídos de los alemanes», dice Nietzsche. Pero ¿quién ha hecho llegar palabras más huecas «a los oídos» de éstos que el propio Nietzsche en pasos tan declamatorios de su libro El nacimiento de la tragedia, etc. como el siguiente, dedicado a comentar Tristán e Isolda de Wagner: «A esos músicos genuinos es a quienes yo dirijo la pregunta de si pueden imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el tercer acto de Tristán e Isolda sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire, desplegando espasmódicamente todas las alas del alma. Un hombre que, por así decirlo, haya aplicado, como aquí ocurre, el oído al ventrículo cardíaco de la voluntad universal, que siente cómo el furioso deseo de existir se funde a partir de aquí, en todas las venas del mundo, cual una corriente estruendosa o cual un delicadísimo arroyo pulverizado, ¿no quedará acaso destrozado bruscamente?». Irritado por lo pomposo de estas frases, nuestro difunto amigo, el noble compositor Hermann Götz, borró de un trazo, hace ya muchos años, algunas de sus letras finales en nuestro ejemplar. A esta pompa monstruosa corresponde, sin embargo, por entero la fea exageración con la que Nietzsche se separa ahora de Wagner. El, el «intemporal», es fiel, en realidad, con todo esto, a una costumbre alemana bastante común, consistente en no descansar, cuando un artista alemán ha hecho una vez algo importante, como fundar, por ejemplo, un teatro nacional, hasta desvelar y exponer a los ojos de todo el mundo, y con la mayor implacabilidad, todas las flaquezas del maestro, en lugar de limitarse a lo bueno, a lo positivo de esas realizaciones. Esas son las

cumplidas hazañas de los teóricos alemanes de la estética, a lo que en este caso se une el fanatismo del renegado.

Nietzsche, a quien en otro tiempo nos creíamos obligados a escuchar y admirar, está hoy muerto para nosotros. Para otros parece haberlo estado hace ya mucho tiempo. Por lo menos, en un tratado (sobre Eugen Dühring) del Dr. H. Druskowitz, recientemente aparecido, leemos la siguiente caracterización de Nietzsche, con la que queremos despedirnos aquí de él: «Nos tememos que bajo la categoría de los fisiológicamente malogrados tenga que ser incluido sobre todo el propio Nietzsche. Porque le falta cada vez más el sentido para las sensaciones humanas sencillas y para el pensamiento natural, porque se abandona a paradojas cada vez más inconsistentes y peligrosas y se complace en una unción repulsiva, al tiempo que la manía de grandezas y el esoterismo alcanzan en él dimensiones cada vez más preocupantes. Recordamos a los lectores de sus últimos escritos con qué desprecio tan indescriptible habla, y lo hace innumerables veces, de aquéllos que tienen la desgracia de ser «plebeyos» y con qué adoración se ocupa de los «aristócratas». Finalmente viene, sin embargo, a revelarse que su concepción de la aristrocracia es de lo más errada, ya que caracteriza a Napoleón I como «el problema hecho carne del ideal aristocrático en sí». Uno de los más brillantes estilistas y de los espíritus más ingeniosos de nuestra época, se equivoca él mismo y equivoca al mundo sobre la efectiva insuficiencia de su naturaleza y la carencia de ideas autónomas, salvo que sean aceptadas como tales aquellas a las que falta toda consistencia y justificación. Así ha llegado al cabo de un zigzagueante ir y venir que le ha ocupado decenios a resultados que fácilmente pueden ser reducidos ad absurdum y que casi deben ser caracterizados, en el sentido más preciso, como monstruosos. No otro sería el caso, por ejemplo, de la afirmación de que la «moralización» progresiva de la humanidad equivales a la decadencia del tipo humano superior, un punto de vista que hunde sus raíces, ciertamente, en una concepción del ideal de humanidad radicalmente falsa».

Nietzsche contra Wagner, Wagner contra Offenbach

Una contribución estética al “Caso Wagner”

Gerardo Argüelles Fernández

Introducción

El origen del interés en la filosofía, las ciencias musicales, sociales y humanas por el estudio crítico del distanciamiento intelectual y personal de Nietzsche respecto a Richard Wagner se puede situar con precisión bibliográfica apenas en la segunda mitad del siglo xx. En la actualidad se cuenta con una serie nada insignificante de publicaciones que buscan dar detalles y razones sustentables a esta controversia. Uno de estos apoyos primarios más importantes, no sólo para la elucidación de este conflicto sino para toda la recepción de la obra de Nietzsche, es el programa editorial de las Obras completas y escritos póstumos al cuidado de Giorgio Colli y Massimo Montinari, quienes en la segunda parte de esta empresa incluyeron la edición crítica de los Epistolarios.

Lo mismo puede afirmarse acerca de la obra de Wagner, la cual, pese al enorme reto de traducción al castellano que ésta todavía representa, su consulta es ahora en suma accesible gracias a la edición electrónica de las Obras completas al cuidado de Sven Friedrich en Berlín. Ante la esperada objetividad que pudiese arrojar dicha apertura bibliográfica, todavía parece cobrar enorme relevancia la inadecuada explotación de la relación de Nietzsche con Wagner como principio no sólo de una actitud estética sino también ideológica. Esta falacia de método ya había sido observada y prevista por Karl Jaspers, cuando en el prólogo a su monografía sobre Nietzsche de 1935 dictamina lo siguiente:

Muchos creen que es fácil leer a Nietzsche, pues, dondequiera que se abra un libro suyo, resulta comprensible de modo inmediato […] los juicios de Nietzsche fascinan; su lenguaje encanta; la más breve de las lecturas recompensa al lector. Sin embargo, tan pronto como éste, atendiéndose a tales impresiones, quiere seguir leyendo, surgen obstáculos. El entusiasmo por Nietzsche inmediatamente agradable se convierte, con brusquedad, en repugnancia por una complejidad abigarrada y, en apariencia, inconexa. […] Pero tales reacciones no permiten alcanzar una verdadera comprensión ni tampoco entender la auténtica dificultad.

En nuestra presente contribución sobre la relación problemática entre Nietzsche y Wagner, deseamos incluir el poco estudiado papel del compositor Jaques Offenbach, sobre todo teniendo en cuenta la recepción de su obra por parte de los dos contendientes principales. A razón de lo anterior, seguiremos una línea crítica que parte principalmente de los siguientes hechos:

a) N ietzsche es quien se encarga de publicar algunos de sus escritos sobre su pugna con Wagner. (Colli, 1989)

b) Mientras que el viejo Wagner nunca se defiende públicamente de las críticas en contra de Nietzsche, sus ataques contra Offenbach –demostrando un exasperado antisemitismo– no pueden pasar inadvertidos, sobre todo teniendo en cuenta su escrito de 1898 titulado: Elucidaciones sobre eljudaísmo en la música (Groepper, 1990).

c) O ffenbach responde a la pronunciada crítica de Wagner por medio de composiciones satíricas aludiendo las posturas wagnerianas.

En los Seis escritos de Turín de 1888 se encuentra una de las fuentes de este tema. De estos títulos, sólo El caso Wagner y El

crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo fueronpublicados todavía en vida, mientras que el resto es obra póstuma (Colli, 1989). Aquí, Nietzsche hace referencia a su relación con Wagner subrayando el momento crucial de su ruptura, es decir, a raíz de su primera y única visita al festival operístico en Bayreuth en 1876. Aquella experiencia habría de significar el distanciamiento y final de una relación amistosa y familiar entre el filósofo y el músico que databa de los tiempos de Leipzig (para el año de 1868), cuando Nietzsche, todavía en sus inicios universitarios en el estudio de filología, en 1856, había llegado de Bonn a esa ciudad siguiendo a su mentor y padre doctoral, Friedrich Wilhelm Ritschl, el famoso helenista.

En la literatura secundaria suele recordarse el impulso y afán que caracterizan, primero, la fascinación por Wagner y, luego, su ruptura. Al respecto cabe añadir que un análisis del carácter y desarrollo de la obra de Nietzsche puede dictaminarse también con base en estas dos fases de su vida5. En el periodo de Basel, Nietzsche es ubicado y comentado en la historia de la filosofía sobre todo por El nacimiento de la tragedia6 y otros escritos apologéticos al genio wagneriano, en cuyo núcleo argumentativo lleva a efecto no sólo un estudio a propósito de filología y poética clásica con relación a una entusiasta especulación filosófica, sino también un reencuentro revisionista con los griegos, partiendo de la enorme tradición pedagógica legada por otros pensadores como Winckelmann o Goethe. Siguiendo una apreciación de Crescenciano Grave (1998) hemos subrayado el arriba mencionado término “revisionista” por el hecho de que si bien el pretexto de Nietzsche es meramente filológico, su “obnubilación nacionalista” es más que evidente, sobre todo porque en dicha obra “pondera la posibilidad de un renacimiento del espíritu griego a partir del pensamiento y la música alemanes: Kant y Schopenhauer, Bach, Beethoven y, sobre todo, Wagner”.

Por otra parte, los estudios sobre los motivos de la ruptura de Bayreuth no suelen ser tan exhaustivos como las investigaciones del periodo del Nacimiento de la tragedia, muy estudiada sobre todo por los prestigiados musicólogos J. Deathrige (con Dahlhaus 1985) y C. Dahlhaus (1985; 1999), el experto schubertiano D. Fischer-Dieskau

(1982) y hasta por el mismo Thomas Mann (rep. 1986; con Vaget, Hans R. rep. 2005); por ello, aquí bastaría resaltar que esta admiración y enlace estéticos –incluyendo la amistad entre ellos– tendrá un efecto duradero de hasta dos lustros, siendo este período un verdadero reto bio-bibliográfico en el tema Nietzsche contra Wagner; sobre todo si tomamos en cuenta que el primero reserva gran parte de su crítica contra el compositor, como decíamos al inicio, en fragmentos que no tuvieron prioridad de

Acerca de esta ruptura, no obstante la dificultad que el tema presenta en esos diez años de amistad y paulatino distanciamiento, deseamos señalar con especial énfasis aquellas razones de ruptura que pudiesen valer como únicamente estéticas, es decir, hablamos concretamente del acaso repentino reconocimiento de Nietzsche, estando en Bayreuth, sobre el hecho de que la obra wagneriana ha quebrantado la tradicional concepción del arte trágico, convirtiendo al género de la ópera en un conglomerado musical por demás monumental con presentación de renacimientos mitológicos germánicos, entremezclando ficciones con eventos históricos (por ejemplo ilustrando las caídas heroicas de la extinta nobleza Burgunder, los efectos de los Nibelungos cristianos, romanos, germánicos, etc.). Esta soberbia pompa aristócrata y a la vez nacionalista, mezclada con una nueva interpretación y resurgimiento de temas cristianos envueltos en religión y componentes morales yuxtapuestos a la realidad del medioevo primigenio, son los objetivos principales de las invectivas de Nietzsche no sólo contra Wagner sino contra todo el manierismo estético de su tiempo (Haar, 1979).

A nuestro parecer, lo que más sorprende de este tema es el tiempo que Nietzsche tarda en presentar a este Wagner como ejemplo antípoda de su propia existencia9. Este amargo dictamen contra Wagner arroja detalles para una nueva evaluación de las concepciones estéticas de ambos autores, pero sobre todo desde la perspectiva de Nietzsche, quien después del suceso en Bayreuth dejará de fungir como imagen ejemplar del genio creador y maestro, convirtiéndose en una imagen enemiga (Feinbild), en un "monolito representativo de una cierta tentación enfermiza de la decadencia moderna", según Allain Janik (1990), quien además cita a Nietzsche:

> Entiendo muy bien, cuando hoy un músico dice "odio a Wagner, pero ya no resisto otro tipo de música". También podría entender a un filósofo que declarase: "Wagner resume la modernidad. Pero es inútil, hay que ser primero un wagneriano".

No obstante lo anecdótico del estilo epistolar de Nietzsche, la cita anterior nos ofrece la pauta para indagar en la teoría dramática sobre la interpretación de los conceptos teóricos dramático-musicales que lleva a cabo el compositor de Bayreuth.

I. "Género, especie y raza" como elementos constitutivos de *La música del futuro*

Sabemos que el término de *Música del Futuro* (Zukunftsmusik) está reservado para identificar el estilo operístico de Wagner. Aunado a la noción de estilo, también se suele identificar con este término toda una actitud de composición, cosmovisión y planteamiento estético. De lo anterior se tienen como parámetro los datos fehacientes en la biografía del mismo Wagner, a saber, un músico, más compositor que instrumentalista, escritor y agente político; compilador y recreador de mitos germánicos y uno de los más afamados representantes del idealismo germanófilo del siglo XIX.

La Música del futuro, vista como realización de los elementos constitutivos de la actitud del personaje empírico (Wagner) se caracteriza por su disposición técnica dramática que permitía la realización músico-teatral en un nuevo estilo cuya estampa sería –de por vida– la de "wagneriana", misma que muy pronto se identificará a sí misma por su enorme solemnidad y realización artísticas encaminadas a mostrar el destino trágico y heroico genético de un pueblo: el alemán.

Según Nietzsche, este programa estético muy pronto dejó de proponer una verdadera trama en el sentido de las acciones al estilo griego. Para Nietzsche, el Drama-Musical se olvida rápidamente de la

esencia misma que justifica un acto dramático: la acción en escena. Este es un diagnóstico que bien podría convalidarse con una apreciación de Armando Partida Tayzan en su obra Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos:

> Durante el último tercio del siglo xx se ha prestado atención especial en nuestro país al asunto de los géneros dramáticos […]. La falta de una nomenclatura homogénea ha provocado con frecuencia gran desconcierto y confusiones tanto académicas como prácticas. A lo anterior hay que agregar que, al referirse a una obra en particular, debido a las múltiples interpretaciones sobre la receptiva aristotélica, las definiciones sobre tal o cual género han llegado a resultar más importantes que las propias características dramatúrgicas del drama en cuestión. Esta cuestión ha provocado también serios problemas en un sentido práctico, pues el interesado en una obra dramática suele terminar olvidando la especificidad del drama y que su pertenencia hipotética a tal o cual género contribuye en muy poco, o casi nada, a su realización escénica (2004).

Junto a esta observación se debe recordar la severa crítica del filólogo Nietzsche que se concentra en señalar la debilidad (Schwäche) de gran parte del público wagneriano, distinguido por su "ignorancia estética y limitada inteligencia musical, tan distante del público de, por ejemplo, los albores del siglo XIX." (Janik, 1990).

Wagner, por su parte, ya desde finales de los años cincuenta había emprendido una búsqueda de soluciones técnicas para la presentación de sus concepciones operísticas, tratando de sustentar una estética de composición basada en la negación de otros principios y fundamentos, tales como los provenientes de la cultura musical judía. Con este proceder, en sus Elucidaciones sobre el judaísmo en la música de 186912 hace resaltar principios técnicos de composición como virtudes cristiano alemanas, colocándose él mismo como antípoda del propio "judaísmo".

En este vaivén de críticas tenemos un primer bosquejo de formación de grupos de intereses: mientras que Nietzsche define su conflicto contra Wagner con el término de antípoda, Wagner se entiende como un adalid contra el "judaísmo" en la música. En las citadas Elucidaciones Wagner no sólo emprende una labor de desmontaje estético de la tradición musical religiosa y popular europea de origen hebreo, sino que aborda estudios de las técnicas y concepciones estéticas que él mismo pretende reconocer de los autores de origen judío. Para sustentar estas "disertaciones", Wagner cita ciertos pasajes de la música de Jacques Offenbach, cuya mayor producción musical se desarrollaba entonces en París.

Los pormenores sobre el conflicto entre estos tres autores aquí citados arroja en nuestros argumentos la siguiente conjetura provisional: mientras que Nietzsche eleva sus reclamos contra la estética wagneriana, este se reafirma como acérrimo enemigo tanto de la estética musical de la iglesia ortodoxa hebrea asentada en Europa, como de la misma idiosincrasia hebrea. A nuestro parecer, estos conflictos triangulados recobran cierta actualidad para el lector contemporáneo precisamente cuando Nietzsche reafirma su admiración por el artista judío europeo, representados, según Nietzsche, por Heine y Offenbach. En un documento de su legado póstumo, Nietzsche escribe lo siguiente:

> Los judíos son en un sentido estricto, tímidos: encontrarse con un judío es un halago, esto es viviendo entre alemanes. Su timidez les impide volverse dementes –en nuestra forma: nacionalistas–. Ellos mismos son el antídoto contra esta última enfermedad de la razón europea.

Y poco más adelante concluye:

> Los judíos han alcanzado en la Europa moderna la óptima forma suprema de la espiritualidad y ésta es: la bufonería genial. Con Offenbach, con Heinrich Heine realmente la potencia de la cultura europea se ha vuelto insuperable: en este sentido, a las otras razas se les priva del derecho de poseer espíritu.

En los escritos póstumos de La voluntad del poder, Nietzsche escribe haciendo alusión al romántico Wagner, lo siguiente:

> Los judíos, en el arte, han marcado el genio con Heine y Offenbach, éste sobremanera ingenioso y petulante sátiro que, como músico, se atiene a la gran tradición, y que para los que no solamente tienen orejas, es una verdadera liberación de los músicos sentimentales y, en el fondo, degenerados del romanticismo alemán.

Independiente a las conjeturas que se puedan derivar de las citas anteriores, es necesario aclarar que Nietzsche estructura el fundamento de su crítica estética contra Wagner partiendo sobre todo de las observaciones que hace a la cultura musical y política parisina, ejemplificando sus análisis en base a la obra de Bizet y no citando a Offenbach, tal y como lo quiso sugerir erróneamente el satírico vienés Karl Kraus años más tarde (Janik, 1990), con recitativos de Ernest Guiraud y estrenada el 3 de marzo de 1875 en la Opéra-Comique de París.

II. Estética dramática en teoría y praxis

Es de nuestro conocimiento que Nietzsche fundamentaba gran parte de sus observaciones apoyado en sus estudios filológicos. El estilo de ilustrar sus observaciones se basaba en exponer ejemplos de genialidad concordantes con su visión (por ejemplo citando a Heine o Goethe), al mismo tiempo de criticar severamente –en elaboradas ironías– a otros autores, desde sus críticas contra Sócrates, en su periodo juvenil de Basilea, hasta Wagner, en sus últimos días lúcidos de Turín.

Para la elaboración de modelos de análisis y comprensión de las estructuras dramáticas sigue siendo común y aceptado recurrir a la Poética de Aristóteles. De aquí se obtiene que una tragedia sea la representación imitativa (mímesis) de una acción escénica seria, o sea, concerniente a destinos nobles y heroicos, y que en su carácter la tragedia contenga un cierto rango o categoría. La tragedia, así el principio aristotélico, debe provocar mediante compasión y temor sentimientos tales, que en su máxima expresión sea el lavado purgante de este tipo de sentimientos afectivos. Estos puntos primarios de la definición aristotélica parece que siempre representan el momento de partida para corroborar los principios teóricos del drama, o bien, para distanciarse de ellos. En nuestra contribución, el tema de la catarsis también resulta de enorme relevancia, y para evocar el principio griego de este asunto, consideramos relevante resaltar –con ayuda de Ernst Sandvoss y su Historia de la Filosofía: "el carácter curativo de la catarsis o la liberación de sentimientos afectivos, que acosan al hombre, como lo son el miedo, las imposiciones, los dolores, sufrimientos y conflictos" (Sanvoss, 1989. Concediendo lo anterior, sólo es posible alcanzar la catarsis cuando existe una verdadera unión de empatía entre los actores y el público; una audiencia que deberá vivir las virtudes que en la tragedia se han mostrado, pero siempre en un acto cognitivo de actualización de su propia situación extraficcional.

Ante esta serie de argumentos establecidos y generalmente aceptados en teoría dramática, consideramos detenernos en el detalle de la situación de los personajes y en su relación con la auto-liberación catártica del público. A nuestro entender, este fenómeno poetológico puede ser mejor comprendido con ayuda de Horst-Jürgen Gerigk (2002), quien ha propuesto una conceptualización de los estados de ánimo de los personajes literarios recurriendo a la siguiente pregunta: ¿cómo se encuentran estos en relación al mundo narrado, mostrado dramáticamente o evocado de forma lírica? En este sentido, sabemos también de Gerigk (2002) que este cuestionamiento de la situación proviene a su vez del tratamiento que Heidegger hace de la noción de encontrarse (Befindlichkeit):

> Lo que designamos ontológicamente con el término "encontrarse" (Befindlichkeit) es ónticamente lo más conocido y más cotidiano: el temple, el estado de ánimo. Antes de toda psicología de los sentimientos, que dicho sea de paso es campo que está aún completamente inculto, se trata de ver

ese fenómeno como un fundamental existenciario y perfilar su estructura.

El estado de ánimo abstraído en el encontrarse está relacionado con el análisis de la situación objetiva de mundo en la que los personajes dramáticos o literarios, en general, entran y se conducen dentro de la escena misma que los muestra o en donde ellos mismos se explayan y autoproponen. Citando a Gerigk de su Lesen und Interpretieren hablamos de una situación de los estados de ser materializada dentro de la ficción por medio de los nudos y enlaces de correlación verosímiles, en los cuales, por ejemplo, un personaje se encuentra en el factor hipersubjetivo del aquí y ahora, así como en una situación psicológica y correlativa a una situación límite o extrema:

> Una situación queda así definida, cuando alguien se encuentra en ella en un momento del aquí y ahora. Ese yo-aquí-ahora está siempre inmerso en una situación (del latín situs = posición, lugar). En este sentido no puede haber una existencia descontextualizada de una cierta situación. Quien está en una situación, se encuentra en una bien definida posición frente a su mundo inmediato (2002).

En esa relación argumentativa, la situación queda definida por dichos correlatos objetivos en la que se encuentran los personajes en relación al mundo narrado, evocado o, en este caso, dramatizado.

Retomando a Sandvoss (1989), tenemos que la catarsis (como situación objetiva de los personajes en relación a la posibilidad de auto liberación del público) acusa al menos dos aspectos epistemológicos fundamentales:

a) Catarsis como pureza de los sentimientos afectivos, es decir, en calidad de genitivus objectivus.

b) Catarsis como limpieza de los sentimientos afectivos o en calidad de genitivus separativus.

Por lo tanto, en una tragedia encontramos personajes activos en medio de una acción negociadora (Asmuth, 1994), que representan la ficción de un acontecimiento dado como posible (Pfister, 1997) e inmersos en una confrontación semiótica, respaldados en un cierto carácter predispuesto por historia precedente o el mito (Short, 1996). En síntesis, en una acción dramática se "tiene que ver" con un fenómeno psicológico (al interior de la ficción) y estético o poetológico (al exterior de la obra) de las siguientes características teóricas:

a) Para el acontecimiento dramático se necesita de un punto inicial fundamentado por un conflicto entre las relaciones humanas ante la presencia de un mito, y cuya aceptación (por parte de los personajes) deberá quedar fuera de cualquier duda.

b) Este primer componente responde a una secuencia verosímil en su aspecto cronológico, es decir, que se requiere de un marco de referencia social, cultural o político justificado intersubjetivamente por los designios del mito, oráculo, de la premonición o del sueño.

c) La representación práctica de esta acción (actitio tragoedias) es impulsada por una serie de pequeñas acciones o enlaces de acontecimientos.

Para resaltar la funcionalidad de estas categorías podemos citar a Nietzsche, quien hace la observación de que tanto para la interpretación del drama como para su comprensión es necesario definir la actio como una forma fundamental de los acontecimientos dramáticos, señalando, al mismo tiempo, lo inadecuado de esta definición usada tradicionalmente por los traductores alemanes de Aristóteles, quienes al menos en esa lengua han propuesto la palabra griega dran como hecho o plan a realizar. Nietzsche propone que se le otorgue al término dran la revisión filológica que Aristóteles alude en la Poética.

Nietzsche se apoya en estas revisiones filológicas para rechazar de forma teórica la técnica del desarrollo de la trama wagneriana, si bien rica en mito, pero sobrecargada de preparación de hechos o planes todavía por realizar, sin que la demostración en vivo de las acciones mismas sea culminante sobre el escenario. En este sentido debemos admitir que Nietzsche tiene razón, porque, en efecto, los hechos dramáticos en Wagner aparecen en

escena, por lo general, como ya consumados. Por esta razón, lo trágico en Wagner radica en la exposición de los meros planes por realizar y en las reacciones a los hechos, previamente acontecidos. Nietzsche expone al respecto que la mejor "plantilla" para medir el error wagneriano es recordar la definición clásica de la actitio tragoedias:

> Es una verdadera desgracia para la estética que siempre se haya traducido por 'Handlung' [acción] la palabra 'drama'. No sólo Wagner es el único que yerra en esto; todo mundo está aún en el error; hasta los filólogos, que deberían saberlo mejor. El drama antiguo contemplaba grandes escenas patéticas –con lo que precisamente excluía la acción, desplazada tras la escena o antes de su comienzo–. La palabra drama es de origen dorio: y conforme al uso dorio significa 'suceso' o 'historia', ambas palabras en sentido hierático. El drama más antiguo representaba las leyendas del lugar, la 'historia sagrada', en la que se apoyaba la fundación del culto (nada de 'hacer', nada de 'hazaña', por tanto, sino acaecer, 'sucesos': en dorio, δρᾶν no significa de ninguna manera 'hacer'.

En apariencia, este reclamo parece sorprendente y hasta novedoso para los estudios de la teoría del drama; no obstante, en una mirada más cercana, tal reprimenda no debe sorprender al investigador cuando al mismo tiempo se recurre a Gutiérrez Girardot en su Epílogo sobre Nietzsche y la filología clásica:

> La crítica que hizo Nietzsche a la filología clásica no tuvo eco alguno. En los años cuarenta de este siglo alimentó la obra de un solitario como Walter F. Otto y de la grande y elegante figura de Karl Reinhardt [...]. Pero esa semilla floreció sólo en la filología clásica y no la tomaron en cuenta las hijas de esa filología, las llamadas neofilologías, como la llamada romanística, la anglística o la germanística, que se formaron por imagen y suscitación de la rigurosa filología clásica. Los métodos de la crítica textual de la germanística, por ejemplo, que posibilitaron las primeras grandes ediciones críticas de los clásicos alemanes como Goethe [...], conjugaron la exigencia positivista con los procedimientos de reestablecimiento de los textos que había desarrollado la filología clásica. Paralelamente al desarrollo de la filología clásica se puso presente la diferencia entre la tradición y edición de textos antiguos y medievales y de textos modernos, pero a esa diferencia advertida por Lachmann a comienzos del siglo xix, sólo corroboraba la paternidad de la filología clásica de la neofilología germanística, y no era signo, en modo alguno de autonomía. Las neofilologías siguieron el destino de su modelo maternal, es decir, elevaron la miopía a principio arrogante de su actividad y, con ello, se vacunaron, si así cabe decir, contra la dinámica de las ciencias (2000).

Este citado fundamento, que obtenemos de Nietzsche y convalidamos de Gutiérrez Girardot para encontrar el punto de inflexión semántico del mito como fuente argumentativa del drama, nos parece pertinente no sólo para develar el error de la grandeza dramática que Wagner realiza en sus obras sino que al mismo tiempo lo podemos proponer para descalificar el concepto alemán propio de Musik-Drama. Y en efecto, Nietzsche mismo, ya en pleno discurso irónico, toma nota de este punto de la siguiente forma:

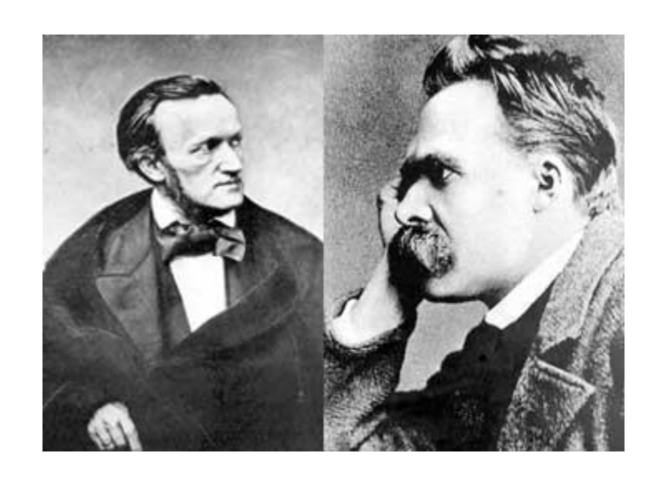
> También al esbozar la acción es Wagner todo un actor. Lo que se le ocurre primero es una escena de efecto incondicionalmente seguro, una auténtica actio con un hautrelief (sic) de gestos, una escena que tumbe, esto es lo que piensa a fondo, y sólo de ahí saca luego los caracteres. El resto se sigue conforme a una economía técnica que no tiene motivo alguno para ser sutil [...]. Lo primero que busca es asegurarse el efecto de su obra; así es que empieza por el tercer acto y ese efecto final le va sirviendo a él para demostrar la obra entera [...]. Es sabido en qué problemas técnicos pone en juego toda su energía el dramaturgo, a menudo hasta sudar sangre: en dar carácter de necesidad así al mundo como al desenlace, de suerte que ambos sean posibles solamente de manera, pero den impresión de libertad (principio del gasto mínimo de energía). Ahora bien, ahí es donde menos suda

> Wagner; de fijo gasta la menor energía posible en nudos y desenlaces […]. Wagner no es dramaturgo, no hay que dejarse embaucar. La palabra 'drama' le gustaba, eso es todo; siempre le han gustado las palabras bonitas. Pese a lo cual, 'drama' es en sus escritos un malentendido (y una prudente astucia: Wagner siempre desdeñó la palabra 'ópera'); más o menos como la palabra 'espíritu' es un malentendido en el Nuevo Testamento. (Colli y Montinari, 2002)

Esta cita en torno a la falacia dramática de Wagner, recordando por ejemplo la ópera Tristan und Isolde, incumbe –en efecto– a un público "nuevo", al cual se le ha llegado a definir como un público "alejado" de las compañías de ópera italianas y "ajeno" a la escuela parisina de Giacomo Mayerbeer (Jakob Liebmann Meyer Beer). De hecho, este público alemán, lo último que ha podido apreciar antes de la llegada de Wagner es el par de operas románticas como Der Freischütz (El Cazador de Carl Maria von Weber con libreto de Friedrich Kind, 1821) y otras de menor rango como Faust (1816) y Jessonda (1823) de Lois Spohr; Undine (1816) de E.T.A. Hoffmann y Der Vampyr (1828) de Heinrich Marschner.

Así, en el género operístico tenemos a los italianos, los franceses y, prácticamente, a Wagner en singular posición representando, de cualquier modo, al espíritu (Geist) de la ópera alemana. Pero esto es lo que Nietzsche extraña y no puede acabar de encontrar en el drama musical de Wagner, a saber, un espíritu dramático, insistiendo en que Wagner no respeta más al público tradicionalmente culto, quien, a su vez, se queda en vana espera del desenvolvimiento del hilo dramático sobre el escenario. Nietzsche le critica a Wagner el éxtasis sin acción, el ingreso a un mundo preformado en la ensoñación del alto medioevo enmarcado en visiones mitológicas germanas. De esta crítica sobresale otra invectiva contra el público wagneriano, el cual, desde la perspectiva de Nietzsche, adolece de la capacidad de entender las nuevas técnicas de modulación, que, sin embargo, Wagner mejor ha aprendido del romanticismo de Viena. Esto quiere decir que Nietzsche, también compositor, comprende la modernidad de los recursos musicales en la música instrumental wagneriana, pero desdeña su aplicación al todo operístico (Gesamtkunstwerk) en razón de la falacia filológica del empleo mismo del género.

Una vez establecido el fundamento teórico del conflicto entre el filósofo y el compositor procedemos a dar seguimiento al análogo "caso Offenbach" para cerrar el punto de esta triangulación estética.



III "Kleinzach", el Aria del "Caso Ofenbach"

El 17 de julio de 1856 Offenbach publica en el periódico parisino Le Figaro las condiciones para la participación en un certamen de composición de opereta que él mismo patrocina, denominado el Premio Roma. Se trataba entonces de componer la música al libreto de Léon Battu y Ludovic Halévy (futuro co-libretista de Carmen) que llevaba por tema Dr. Miracle. En este comunicado, Offenbach pedía a los músicos participantes que recordaran el estilo de la Ópera Bufa italiana, el cual debería de reconocerse evidentemente en la estructura de la composición. Mina Curtis ha analizado con detalle este anuncio del compositor y nos cita de allí el siguiente fragmento obtenido de Offenbach:

> En una opera que dura por lo menos tres cuartos de hora, sólo se pueden aplicar cuatro caracteres, una orquesta de por lo menos.

Finalmente es el joven compositor Georges Bizet, quien obtiene el premio de dicho certamen, compartiendo el triunfo con

Charles Lecocq, siendo estrenada el 9 de abril de 1857 en la Bouffes-Parisiennes, bajo la conducción del mismo Offenbach.

Considerando esta condición de producción estética de Offenbach y al devenir del mismo Bizet en relación a sus libretistas y la recepción de Nietzsche, podemos conjeturar que, al final, Offenbach no encuentra otro modo mejor para definir el espíritu de la obra musical que imperaría en aquél París de mediados de siglo; y a razón de lo anterior, Offenbach se decide por una pseudodefinición apoyada en una simple onomatopeya: "clic".

Veinticuatro años después de este acontecimiento, en los Cuentos de Hoffmann de 1881, nos damos cuenta que esta idea nunca fue abandonada por Offenbach, ya que este realiza de forma expresa en una sola canción (aria), tanto poética como musicalmente, lo que se le figuraba en aquella época del Dr. Miracle.

Este juego fonético que coincidentemente se deriva de aquel "clic-clac" lo encontramos una vez más, pero años antes, en 1871, y a decir verdad de una forma nada adecuada: Richard Wagner en varias ocasiones, con carácter público, llegó a llamar a Offenbach "ese Individuo internacional, Jack de Offenbach", un hecho que definitivamente pudo haber sido desencadenado luego de la publicación y puesta en escena de la sátira "antiwagneriana" Tyrolienne de l'avenir, hoy conocida en los medios discográficos sobre todo como Symphonie de l´avenir (Sinfonía del Futuro, publicada inicialmente por Heugel et cie. en 1860). Wagner, cuya estética de la Música del Futuro ya había sido recibida desde su publicación en forma de artículo de difusión en 1849, se había encargado de acentuar el carácter de la culminación del todo operístico (Vollendung des Gesamtkunstwerks) del drama musical, cuya esencia parece quedar fundamentada en el devenir del mito y la realización en éxtasis colectivo (Janik, 1989, 149).

De toda esta culminación no hay ni un solo rasgo en la música de Offenbach; sus recursos serán mejor localizados desde la parodia, ironía y la no-solemnidad. Así, mientras Offenbach recurre al planteamiento de problemas tragicómicos en directo –así Janik (1989)–, Wagner se limita a promover soluciones discursivas a conflictos detrás del escenario, dejando la justificación ficcional de los argumentos dramáticos en manos de la participación metafísica del público. De este modo, la intriga offenbachiana se resuelve en bufonerías y "aumentos de lupa", Wagner –por el contrario– se presta para la redención historiográfica de un pueblo ejemplificado en sus respectivos actores-representantes (Tristan, Siegfried, Isolde). En este punto, debemos conceder que no resulta necesario ni prometedor emprender una argumentación encaminada a "reparar" la actitud wagneriana frente a Offenbach, o en virtud del innegable y no-matizable antisemitismo de Wagner. Recordemos que en las Elucidaciones, Wagner no desaprovecha la oportunidad para criticar la cultura musical de los ritos ortodoxos en la sinagoga europea, donde en muchas ocasiones lo que el asistente escucha no es sonido de escalas reconocibles a la intuición musical occidental y tampoco texto basado en rima, lemas o poesía. Para Wagner esto se convierte en una "degeneración" musical, que cree encontrar acentuada en compositores como Offenbach que producen sobre el escenario grotescos sonidos de animales, realización vulgar de personificaciones o alegorías del vino y cerveza que hacen glou-glou, dioses del Olimpo que zumban como abejas y protagonistas personificados como animales nominal y físicamente, como el caso de Barkouf, quien siendo protagonista de la misma ópera cómica es, en efecto, personificado por un perro.

El siguiente pasaje extraído de un fragmento que Wagner nunca musicalizó, nos da los siguientes detalles (citado por Groepper, 1990): Krak! Krak! Krakerakrak! Das ist ja der Jack von Offenback! Oh, wie süß und angenehm, und dabei für die Füße so recht bequem! Krak! Krak! Krakerakrak! O herrlicher Jack von Offenback! ¡Krak! ¡Krak! ¡Krakerakrak!

Este fragmento data de 1870, cuando Francia y Alemania estaban en plena guerra, y pertenece a un bosquejo para una farse musical que Wagner planeaba con el nombre de Lustspiel in antiker Manier - Eine

Kapitulation, es decir, Farsa a la manera antigua-una capitulación. En este bosquejo tragicómico se planeaba el encuentro de dos grandes pueblos imaginarios, estos, reunidos en forma numerosa, uno como vencedor (Alemania/Prusia), y el otro, ya vencido (Francia), pero al final ambos ofrecían su rendimiento y capitulación ante la opereta francesa representada por un individuo llamado Jack de Offenback, y de este modo ambos pueblos terminan celebrando bajo la batuta de aquél la pérdida de la razón (Vernunft), en el caso del vencedor (Alemania/Prusia), y la del sentido (Verstand), en el caso del pueblo francés.

La presente relación de juego de palabras de aparente banalidad y mera coincidencia, que hemos desprendido de la declaración del Figaro hecha por Offenbach en 1865 y del fragmento de Wagner de 1871, en realidad aún esconde un elemento interpretativo que vuelve a conectar nuestra discusión en torno al conflicto estético entre Nietzsche y Wagner: es conocido el hecho de que Offenbach solía dar respuesta a estos ataques precisamente trabajando y componiendo en el estilo que le atacaban. Al mismo tiempo, sus composiciones burlonas, subtituladas incluso a la Wagner son numerosas.

Aquí deseamos resaltar un aspecto que, consideramos, no se había tratado hasta ahora en la literatura secundaria. Wagner escribe su fragmento ofensivo en una época anterior a los Cuentos de Hoffmann (1881), y por otro lado, Offenbach maneja o compone con el empleo de tales sonidos no musicales desde siempre y bajo la herencia de la cultura musical hebrea. La pregunta que deseamos responder es ¿de dónde saca Wagner los ofensivos sufijos extrañados del alto alemán -krack, -back, -jack?

Todo parece indicar que Wagner se burla de la naturalización francesa de Offenbach, el cual cambia su nombre de pila Jakob por el francés Jacques. Esto también nos hace pensar en la evidente burla que se le puede hacer a la minoría hebrea de primera generación que se establece en un nuevo país y que precisamente se les distingue –entre otras cosas– por sus variantes lingüísticas.

Podríamos dar por un hecho que esta sátira, en el caso Wagner, resulta un gran desatino, pues si al menos ya no es posible demostrar las variantes fonéticas de las minorías hebreas en la Alemania del siglo xix –lejos de las peculiaridades dialectales de cada región europea– sí es evidente la falla de proponer a un renano de la ciudad de Colonia (Offenbach) la sustitución dialectal de los sufijos suaves alemanes como -ich o -bach en -ick o -back; tal como en verdad se puede apreciar hasta hoy en el dialecto berlinés, mas nunca en el matiz renano del dialecto Kölsch típico hasta la actualidad para los oriundos de la gran urbe del Rin, de donde Offenbach originalmente provenía.

Si regresamos al origen del personaje ficticio del "Klein Zach" (en el original alemán, el final –ach se pronuncia suave), la pregunta es: ¿por qué en la ópera no se respeta el nombre original del "Klein Zach" y se convierte en "Kleinzack", muy al estilo que Wagner satiriza décadas atrás? La única respuesta la ofrece la misma disposición de los Cuentos de Hoffmann: Offenbach hace cantar al poeta "Hoffmann", personificado como "alemán", donde el escenario también es "en algún lugar de Alemania"; a ello se unen los estudiantes de la típica tuna "germánica", empedernidos en una hostería; y para que la parodia sea completa, el tabernero se llama "Luther".

Pero todo esto no debe confundirnos y realizar conjeturas apuradas, ya que toda esta disposición dramática no es de la pluma de Offenbach, sino del mismo escritor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, quien inventa estos personajes cincuenta años antes que Offenbach, en medio del romanticismo alemán "más obscuro" (según Goethe); pero lo que sí es francés y novedoso es que Offenbach haga cantar a un empedernido poeta alemán, utilizando un doble efecto estético por demás genial:

a) "Hoffmann", el ficticio, canta las características del desfigurado gnomo "Kleinzack", (que asocia después con su amada Stella –la Diva, triste heroína de la ópera–) haciendo uso del derroche de sufijos

y onomatopeyas en el mejor de los estilos críticos ofensivos utilizados por Wagner años antes en su contra; y al mismo tiempo:

b) Offenbach inventa un aria, con desenlace tipo Lied casi de dimensiones populares, utilizando aquél famoso "clic" de su convocatoria para el Dr. Miracle de 1865.

c) Al final, el éxito y revuelta de esta obra (Los cuentos de Hoffmann) no pudo ya verla realizada, ni Wagner, ni Offenbach, y si Nietzsche la presenció como obra póstuma, no lo sabemos todavía.

Conclusiones

Para fortuna de la misma música, la concepción estética de Wagner, desde la seguridad de su siglo, ha podido sostenerse en las salas y programas culturales hasta nuestros días; pero por desgracia esto no ha sido el caso con Offenbach. De este modo, la controversia de Nietzsche contra Wagner nos ha dado la oportunidad de al menos esbozar ciertos puntos que a veces parecen haber sido olvidados del todo en los seminarios de musicología y estética. El género de la Opereta, por citar un último ejemplo, como legado offenbachiano es un tema que difícilmente se trata en una cátedra de los seminarios de musicología o de historia de la música; no obstante, por el contrario, este género y su inventor parecen ser asunto esencial en las cátedras de historia, sociología y ciencia política.

Otro de los impulsos de esta intervención ha sido la búsqueda del observador crítico Nietzsche, quien finalmente también nos otorga una respuesta en esta búsqueda:

> Mientras que Usted siga entendiendo bajo el concepto de 'opereta' algo así como una condescendencia, una especie de vulgarismo del gusto, entonces es Usted –perdone lo fuerte de la expresión– sólo un alemán. (Citado por Groepper, 1990)

Nietzsche vuelve a ser el infalible observador del tiempo y es, una vez más, un pensador para todos y para nadie.

Wagner y Nietzsche:
la trascendencia nacional o filosófica

Daniel Alejandro Gómez

La trascendencia nacional en Wagner

*E*l sentido trascendente, podríamos decir que filosófico, de la música occidental se podría remontar a la época de Pitágoras y el pitagorismo. La música, un sonido expresivo pero que, salvo en formas vocales como la ópera, no era lenguaje, atrajo muchas veces a los filósofos; personas que, sin embargo, no podían desdeñar su trabajo en los esencialismos lingüísticos y verbalmente conceptuales, como la eterna y tan lingüística pregunta del qué es socrático por ejemplo. Pero los filósofos son personas que también, y ello veremos, de tanto en tanto se adentran en las posibilidades verbales e incluso pensativas del sonido musical.

Los antiguos griegos concedían una gran importancia a la música, a la pedagogía y práctica de la mousiké más bien, que era vista como danza y poesía más la música propiamente dicha. El cuerpo y la mente: mens sana in corpore sano; o sea, la gimnasia corporal de la danza más la salud mental en su aspecto lírico-musical; en el último caso, el sonido verbal y el sonido puramente melómano.

Encarnando su filosofía educativa, los griegos, en su genio inventivo occidental, desarrollaron una forma de entretenimiento y catarsis que permitía la querella entre los dioses, los héroes y los hombres: la Tragedia, donde la mousiké allí se podía realizar. En la Tragedia Griega, según Wagner, ya se daba la unión primigenia de las artes, la mousiké trágica: la danza, la música y la poesía dramatúrgica; pero Wagner, en el siglo Diecinueve, pretendía superar a la Tragedia Griega; e, incluyendo a las artes plásticas, reemplazar el espíritu mesurado griego por la emoción del medioevo germánico, y el espíritu

arquetípico del personaje trágico por un texto músico-dramático, si bien también arquetípico, aunque dentro de una cultura trascendentemente nacional y patriótica.

Sin embargo, no surgieron, aparte de los misticismos melómanos y numéricos del pitagorismo, fuertes teorías o reflexiones o, al menos, deliberaciones místicas sobre la música en la filosofía y en el pensamiento griego antiguo. Tanto Platón como Aristóteles se ocuparon más bien de la expresión sonora directamente semántica, de la poesía y la literatura. Pero el pensamiento, la teoría, dejó generalmente a la práctica musical a sus anchas. Posteriormente, la mayoría de los filósofos más famosos e importantes tampoco dedicarían muchas páginas a la reflexión musical. No así, por ejemplo, Schopenhauer y uno de los filósofos en los que influyó, el cual será uno de los ejes de este breve ensayo: Friedrich Nietzsche.

La lengua germánica, con su son áspero, su belleza meticulosa y masculina, no es muy apta para lo cantable. La lengua italiana, con la cálida y meridional dulzura de lo latino, con esa flexibilidad propia y lírica y sonante del tronco grecorromano, es más apta para la lengua- para el verbo- en la música en su línea melódica vocal. Sin embargo, el lenguaje germánico, en su pureza, en su idiosincrasia de esa áspera belleza del norte, de los fríos legendarios y misterios walhállicos, encontraría en Wagner un amante no solamente de la música pura, como muchos germánicos hasta entonces, sino también, lo mismo que Schumann, de esa literatura y de esa lengua germánica; literatura y lengua vernácula cuya función arquetípica y universal, al mismo tiempo que su apego al terruño étnico, propondría Wagner como superación de la práctica trágica griega de la que hablábamos.

Wagner, inspirado por la introducción verbal de la sinfonía coral de Beethoven, y apoyado por la idiosincrasia vocal nórdica disidente con la fluencia y melódica dulzura de los cantos meridionales italianos, buscaba una interdisciplinariedad artística en manos de las leyendas y el folclore nórdico a cambio del clasicismo ático; dejar el arquetipo trágico griego de la ciudad-estado en manos de la cultura y la nueva visión de la vida del balbuciente estado imperial alemán, con el ancla del más viejo y sólido nacionalismo medievalista germánico.

La unión de las artes antigua, sin embargo, y tal y como la concebía Wagner, debía ser dejada atrás: la Tragedia Griega pagana debería ser superada por el drama musical pagano germanista, o sea nacional, wagneriano.

Por otra parte, a ese anhelo wagneriano de completitud, de interdisciplinariedad formal estética, a las distintas formas de las disciplinas artísticas unidas por la poesía de acción dramatúrgica- con ese lenguaje del norte más recitado y como dictado a la emoción receptoria del público antes que cantado-, se les uniría la temática nacionalista decimonónica; a los dioses griegos que aparecían en la Tragedia y al sereno clasicismo de impersonalidad en la ciudad-estado- con ese espíritu cívico y de estado civil y ciudadano- les sucedía el telurismo pagano germánico, celta o escandinavo; los dioses cantados por el medioevo nórdico en toda una apuesta de trascendencia nacional en el texto lírico-dramatúrgico, dejando de lado muchas veces, como en el faraónico drama de los Nibelungos, al cristianismo por la mitología bárbara. El medievalismo de los escritores cristianos o católicos del Diecinueve fue obviado por el medievalismo pagano y romántico wagneriano, antes de Parsifal al menos.

La nación sobre la fe. Germania antes que Dios.

Y Nietzsche estaría de acuerdo… por el momento.

La idea busca el apoyo de la ideología: Nietzsche a favor de Wagner

Las características personales de Wagner- su inquietud ideológica como consecuencia de su formación e interés verbal y literario- no lo dejaban quieto en esa cierta pasividad política e ideológica que siempre tuvieron los músicos profesionales, famosos o no. De hecho, Wagner sería un músico famoso exótico. Su educación musical apenas sobrepasaba el nivel

aficionado, y su familia no tenía raíces musicales aunque sí artísticas y culturales. Wagner, fuera de esa impersonalidad, esa impasibilidad política de la música occidental llamada erudita, estaba imbuido de los contextos culturales y políticos del arte, así como de la política y de la ideología política del romántico y nacionalista siglo Diecinueve.

En efecto, en sus primeros años, se vio obligado a huir del territorio alemán por sus ideas y acciones políticas, exiliándose en Zurich por ejemplo, donde su propensión teórica y reflexiva para la música, el arte y la cultura encontrarían un cauce de reposo, de preparación pensativa para una propuesta ya bien trabada de la Obra de Arte Total. Pero Wagner necesitaba un adalid plenamente filosófico, y lo encontró en un filósofo melómano, en un discípulo más joven y que precisamente también abrevaba entonces de Schopenhauer: Nietzsche.

Las relaciones entre Nietzsche y el cristianismo, antes que con la religión o creencia trascendente afilosófica en general, son interesantes en este contexto. Nietzsche veía a su tiempo, si bien con un Dios muerto, como decadente y cargado de religión, de cristianismo. De una moral de débiles y esclavos.

Pero vio a Dios muerto en el alma de sus contemporáneos; propuso y vio al superhombre reemplazando la valorativa cristiana; al nuevo hombre huérfano de Dios y sus valores.

Dios ha muerto, declararía.

Pero el Dios cristiano seguía siendo la religión, el Dios preponderante de Europa, con la consecuencia práctica de la decadencia cristiana, según pensaba el filósofo. Así es que Nietzsche, además de muchos nacionalistas románticos alemanes, luego del clasicismo atemporal e ilustrado de orden clásico francés, encontraría en la raíz popular de la época medieval y en los cantos épicos sobre dioses y héroes nacionales un revulsivo teórico wagneriano contra lo que él concebía como decadencia cultural. Sin duda, pues, Friedrich Nietzsche prefería el escéptico y antropomorfo y mítico Walhalla germánico antes que al muy crédulo Vaticano, al Londres anglicano o a la severa Ginebra calvinista…

La semántica de la música wagneriana, el contenido de esa lengua musical nacional y pagana, parecía ir en el sentido de una novedad acristiana congruyente con el filósofo; y con esa apoyatura formal, por ejemplo, del recitado que contrariaba los cuadros italianos, con sus esquemas operísticos de arias, dúos, cavatinas, etc, ante la continuidad menos cantable del drama musical germánico de Wagner. Siendo filosofable el haz semántico que proponía la acción musicada de Wagner, Nietzsche asumió parte del esfuerzo teórico filosófico del wagnerianismo. Wagner, en efecto, ante una nueva idea del teatro, de la música, del arte, necesitaba una ideología; la suya propia, más la de su joven y amigo filósofo y también músico aficionado. Y el filósofo lo ayudó en ello: respecto a la ideología del wagnerianismo.

En esos escenarios wagnerianos, como los de los Nibelungos en Bayreuth, sin la decadencia denunciada por Nietzsche por el momento- la decadencia que Nietzsche veía en los caducos valores cristianos de entonces-, se realizaría el cruce, en un sentido positivo y no polémico, de música y filosofía: de Wagner y Nietzsche.

En el drama wagneriano afecto a Nietzsche, los temas telúricos germánicos o incluso celtas proponían esa forma musical de cromática avezada, agrediendo el tonalismo tradicional, y con esa lengua vernácula recitando la intensidad y pasión dramática, y un sinfonismo de potencia y expresiva vibración beethoveniana con su orquestación grandiosa, megafónica; y toda esa revolución formal, nacida del bagaje germánico, fue a parar hacia la semántica, al contenido de valor acristiano que escucharía Nietzsche, verbal y musicalmente, en, por ejemplo, los vigorosos dioses de los Nibelungos. Todo ello en pro de un paganismo nacional con el que estaba de acuerdo el rejuvenecimiento de la filosofía nietzscheana, pese a que el filósofo, antes que con un paganismo nacional, estaba con un acristianismo filosófico y universalizante: ese Dios muerto de su filosofía. Pero Wagner, acaso, no veía a Dios muerto en el

alma de los hombres…, sino en su propia música.

En la música anteparsifaliana acaso…

Parsifal: Nietzsche contra Wagner

Finalmente, Nietzsche se distanció de Wagner. Pasó a considerar al músico de Leipzig como uno más de la decadencia. El drama Parsifal, en clave del Santo Grial cristiano, le pareció al filósofo como una retrogradación wagneriana en pos del cristianismo, o acaso de lo cristiano; para el nietzscheanismo ello era la intromisión del espíritu, del pensamiento y de la fe cristiana en la música, en el arte, en la cultura, en los valores del wagnerianismo. Dios, habrá pensado Nietzsche, no había muerto en la música y en los valores de Wagner, y, dentro del carácter personal de la polémica- puesto que habían sido amigos, y además azuzada su cuestión personal por el escrito nietzscheano llamado Contra Wagner-, Dios no había muerto en el alma de Richard Wagner.

Por lo tanto, para ahondar en las diferencias finales del nietzscheanismo respecto al wagnerianismo, hemos de separar las formas musicales con respecto a su conceptuación semántica.

La filosofía escapa un tanto del pensamiento formal musical, por ejemplo de esa renovación wagneriana de los motivos conductores reminiscentes: todo un tejido motívico, instaurado en la dramática y beethoveniana megafonía orquestal de los dramas wagnerianos. Un brillo orquestal que se une a la estructura musical wagneriana de los motivos conductores: sentidos completos instrumentales- con variaciones, pero no cambios- que aparecen según personajes, pensamientos, sentimientos, situaciones, hechos, motivos en fin, los cuales reemplazaban a los cuadros y a la estructuración discontinua- dúo, cavatina, etc- de los clásicos del melodismo cantable de la ópera italiana. Todo ello referente a la expresión de la forma musical.

Pero la expresión del contenido musical, la semántica, el mensaje dramático musical de Wagner, le incumbía a Nietzsche con su verbo y cerebro filosófico. Respecto a ello, el Wagner de El anillo de los Nibelungos, con los dioses germánicos, vigorosos, no es el mismo de Parsifal.

Parsifal, en efecto, es visto por el filósofo como un retorno al cristianismo o a lo cristiano, y quedaría la declaración de Nietzsche respecto a su admiración por la latina Carmen de Bizet…

Es que Nietzsche no podía tolerar una valorativa cristiana, un mensaje dramático según él decadente, un texto musical en contrariedad con el apogeo nibelúngico; un lenguaje y concepto dramatúrgico en un sentido no moderno, según el pensador alemán. Y es que el filósofo, pues, confiaba en una trascendencia filosófica: a la trascendencia cristiana, respondía con una nueva valoración naciente del Dios muerto. Dicha filosofía y dichos valores trascendentes filosóficos no encajarían, finalmente, con el apetito estético y la función cultural de Richard Wagner.

Wagner, sí, era un teórico musical; acaso un ideólogo que, además de en la cultura, se metía en la política. Pero la religión y la creencia no le eran tan queridas como a los filósofos. Tenía, antes que una creencia, una fe o una religión, más bien una mística y emoción a favor del viejo paganismo germánico, del germanismo nacionalista de los dioses bárbaros, en la función cultural más importante de Wagner: la música. Pero el sentido verídico de dicha creencia, religión o mística pagana- de fe veraz en suma- no era una cuestión tan importante como lo era para el filósofo, metido de lleno en la veracidad o, en verdad, falsedad e inutilidad moral de una creencia postmortal- esencialmente la creencia cristiana- y buscando, antes que una verdad estética, una verdad filosófica más allá del bien y del mal. Más cerca ella de los dioses wagnerianos medievales antes que de Dios y lo que a Dios incumbía, el giro parsifaliano, podríamos decir, no comulgaba con la filosofía nietzscheana; Nietzsche, en verdad, había pasado por alto el hecho de que Parsifal, y acaso todo el sentido de la música de Wagner, no era una trascendencia filosófica en sus principios profundos y consecuencias últimas: era algo telúrico artístico, una creencia y trascendencia, más

allá de sus arquetipizaciones, étnica y nacional.

El Dios muerto servía para la filosofía de Nietzsche, si bien como algo opositivo, antitético, el alborear de una nueva era; pero, para Wagner, y más allá de sus reformas formales, en cierto sentido intactas hasta el final desde la revolución motívica, el cielo y el infierno eran cultura antes que filosofía. Servían a todo su mensaje pagánico germanista, y su anhelo formal de interdisciplinariedad artística en pos de la superación de la antigua Tragedia Griega, con la nueva aparición de la mousiké, ahora completa, ya con el auxilio de las artes plásticas.

La escena wagneriana- y una escena especial, construida ex profeso en el Bayreuth nacido de los providentes trastornos de Luis de Baviera, con el célebre foso- haría posible no sabemos si la consecución, pero sí el intento de la Obra de Arte Total, anhelo por el que el músico y teórico sajón abogaba en sus ensayos.

En todo caso, pues, Parsifal termina demostrando que la semántica wagneriana había sido siempre- esencialmente- artística, estética… Que su apuesta por los dioses germánicos, más allá de la expresión de las formas musicales, era una apuesta a la sensibilidad nacional, antes que una trascendencia de los valores extramusicales y extraliterarios.

Nietzsche, pues, veía en Wagner una semántica- veía un sentido, un mensaje subrepticio lingüístico, propositivo, de argumentación veraz y filosófica- de vigoroso paganismo: en favor de la transmutación de los valores, de la moral del superhombre y en contra de la debilidad cristiana y de la decadencia. Sin embargo Wagner, sea o no la intención de la obra parsifaliana, retorna a lo cristiano según el nietzscheanismo. Parsifal enemista a los dos hombres. Y Nietzsche deplora ese nuevo mensaje.

Y es que la semántica de Wagner no era esencialmente filosófica; no era una trascendencia acristiana o irreligiosa, sino una trascendencia notablemente artística, y, más específicamente, de identidad y apuesta nacional, étnica- o acaso racista- y cultural.

Toda filosofía, todo pensamiento de sentido completo, más allá del supuesto coqueteo germanista que muchos vieron en Nietzsche, tiende a la universalidad, abstrayéndose del terruño. Pero Wagner, al final de sus días, en su último suspiro y en su expiración parsifaliana, prefiere una trascendencia o valoración incluso de aire cristiano, unos valores más bien acotados y nacionales, antes que una trascendencia y unos valores filosóficos o nietzscheanos.

Dicho giro parsifaliano hacia la temática cristiana, hacia lo decadente según diría el filósofo, es uno de los motivos por los que Nietzsche escribe su Contra Wagner; allí, Parsifal hace disentir a la filosofía y a la música. Pero, para la historia, queda también la extraña confluencia anterior de estas disciplinas en el siglo Diecinueve: ese pensamiento nietzscheano en medio de la música total wagneriana, con el sonido telúrico-quizá un poco filosófico- de las Valkirias danzando en Bayreuth.

Logrando así una trascendencia nacional. Pero acaso, también y dentro de la mente nietzscheana de entonces, logrando una trascendencia filosófica…

Nietzsche-Wagner:
Preeminencia de la poesía en la obra de arte total

Gonzalo Portales

Si se examina la extensa reflexión teórica llevada a cabo por el propio Richard Wagner en torno a su obra artística y se presta suficiente atención a los constantes comentarios autobiográficos que dan cuenta –de manera mitificada, por cierto- de los diversos momentos presentes en la consolidación de sus conceptos fundamentales, se podrá observar que la noción básica de su *ideal* estético atraviesa y modela desde el comienzo toda su producción.

Entre la serie de escritos wagnerianos dedicados a esta cuestión he privilegiado aquí para el análisis aquellos que claramente se relacionan con la recepción y crítica producidas por el último Nietzsche en los textos que se inscriben en el proyecto tardío de una *filosofía del nihilismo europeo*. De esta manera, parece conveniente destacar, aunque sólo sea ejemplarmente en el limitado contexto de este trabajo, no sólo las tesis desarrolladas en el tratado *Oper und Drama* de 1852, sino también algunos de los aspectos centrales de los ensayos *Die Kunst und die Revolution* y *Das Kunstwerk der Zukunfit* (ambas de 1849), especialmente en lo que se refiere a los motivos político-culturales inherentes a la percepción de Wagner sobre los fundamentos del vínculo entre arte y pueblo (*Volk*) -desarrollados en los dos artículos-, y a los parágrafos del segundo acápite de *La obra de arte del futuro* dedicados a aquello que Wagner entiende como los elementos *originales* del hombre artístico (*der Künstlerische Mensch*) y que describe en la trilogía compuesta por la danza (*Tanzkunst*), la tonalidad musical (*Tonkunst*) y la poesía (*Dichtkunst*).[1]

Aun cuando para una mirada contemporánea podría parecer algo sorprendente, se debe confirmar, sin embargo, el hecho de que estas consideraciones acerca del futuro del arte y de su relación con la política se suscitan a partir de una reflexión sobre los acontecimientos revolucionarios de 1848 en Europa y, especialmente, sobre aquellos que se produjeron en la ciudad de Dresde y que provocaron la necesaria huida de Wagner al exilio. Entonces fue identificado por las autoridades policíacas como un revolucionario que habría ejercido cierto protagonismo en los hechos de violencia política y como un cercano a Michail Bakunin, por lo tanto, a las ideas del anarquismo.[2]

Pero la manera como estos escritos interpretan las consecuencias del carácter popular de los levantamientos democrático-burgueses europeos de mediados del siglo XIX, especialmente de la *revolución de marzo* en Alemania o, dicho con más precisión, en el territorio geopolítico de aquello que desde el *Wiener Kongress* de 1815 y hasta el año 1866 se denominara *Deutscher Bund*, merece, sin duda, una consideración particular. Aunque los diversos intentos que "en las últimas décadas" han buscado determinar con exactitud la real influencia que pudo haber tenido el pensamiento de Herder en la génesis del concepto wagneriano de pueblo hayan puesto de manifiesto, sin que ello hubiese sido su propósito, que dicha relación expresa más bien un objeto polémico que una aclaración histórica convincente[3], no parece desmedido, sin embargo, reconocer sin reservas la existencia de un cierto *pathos* común entre las ideas políticas y estéticas post-revolucionarias de Wagner y la exaltación prometeica del pueblo en la explicación de la génesis de la creación artística por parte del romanticismo incipiente del *Sturm und Drang*. El fino trabajo de recepción crítica y de sistematización literaria de tradicionales canciones populares (*Volkslieder*) realizado por Herder –labor que había adquirido una gran celebridad mediante la edición de los poemas atribuidos a Ossian, supuestamente provenientes de la antigua mitología escocesa y cuyos manuscritos se

encontrarían en lengua gaélica-, señala con entusiasmo el inicio de una nueva valoración de la creatividad popular, la que es paulatinamente instituida por la crítica romántica como el criterio fundamental para reconocer el carácter genuino y original de una obra poética.[4]

Parece simple constatar que las obras tempranas de Wagner referidas al proceso creativo no se encontraban ajenas a esta tradición y que su extraordinaria pasión por la saga de los Nibelungos y su procedencia anónima respondía asimismo, en gran medida, a este explícito protagonismo del pueblo en la autoría de la obra de arte. Se puede destacar además, a mi juicio, otro manifiesto encuentro entre el objetivo teórico wagneriano y las indagaciones de etnografía cultural emprendidas por Herder cuando se observa el común apremio que los lleva a compartir el culto a la genialidad y, más precisamente aún, a determinar el momento histórico contemporáneo -cada cual en su época- como la necesidad de fundar la realización artística en aquello que ambos han coincidido también en denominar *Genie der Nation*.[5] Para la estética moderna, se constata, ya no puede ser efectiva la medida canónica de la *Poética* de Aristóteles y su severidad reglamentaria –válida solamente, según Herder, en relación a los poetas trágicos y comediantes de la antigüedad mediterránea- sino que el nuevo paradigma del acto creador en que se expresa la genialidad arraigada en las culturas de las naciones septentrionales debe ser buscado más bien en los presupuestos estéticos capaces de fundamentar una obra como la de Shakespeare, autor que Wagner equipara a su vez con el artista que "poetiza a partir de la naturaleza íntima y verdadera del pueblo (*aus der innigsten, wahrhafitesten Natur des Volkes heraus dichtete Shakespeare…*)", razón por la que le habría sido posible comprender cabalmente la estrecha relación entre poesía y música (Nilges 2007, p. 90 y ss).[6] La modernidad literaria demanda un tipo de juicio que provenga de una *poética de la genialidad* liberada de los requerimientos normativos de la *mímesis* y que obsequie espacio a la exaltación creativa aun cuando de este modo se transgredan las *leyes de la composición*. La obra shakesperiana viene a dirimir así completamente la *Querelle des Anciens et des Modernes* en lo que se refiere a su versión alemana. Sin embargo, el mismo Wagner comprueba con cierto desasosiego que aquello que Shakespeare representa ya de manera consolidada en la cultura nacional inglesa -mediante la identificación de su arte con el pueblo y su agudeza originaria- no ha sido aún alcanzado por el espíritu germano a causa de una débil estructura política que impide la configuración de una "nación" alemana.

El fracaso de la revolución demanda, pues, a juicio de Wagner, un estudio sobre el actual estado de cosas que tenga presente el contexto histórico europeo de este malogrado devenir en el proceso de constitución del *Volk* en suelo alemán. Tal consideración lo lleva a retornar hasta lo que cree distinguir como los antecedentes griegos clásicos de esta tradición con el fin de elaborar un diagnóstico del sombrío presente que simultáneamente ofrezca la proyección de un porvenir estético- político a este nuevo artista del futuro (*Künstler der Zukunfit*) formado por el mismo pueblo. Aun cuando es difícil establecer con certeza la cantidad y calidad del conocimiento wagneriano de la antigüedad griega, pues los relatos autobiográficos siguen siendo la principal fuente de testimonio sobre sus lecturas y la información allí contenida es, además, el único origen de la reconstrucción de la así llamada "biblioteca del exilio" (Müller y Panagl 2002), se puede suponer, sin embargo, que Wagner procede en este caso, como en muchos otros, de manera intuitiva y ecléctica, buscando en este pasado clásico elementos cuya apropiación ayude antes que nada al enriquecimiento de sus propias indagaciones, sin detenerse en ello en el examen de pormenores filológicos o en la indagación de verificaciones históricas. Así, no parece necesario examinar aquí y ahora potenciales premisas de sus tesis y menos aún buscar una literatura que pudiese avalar académicamente los contenidos específicos de su interpretación tanto de la épica arcaica como de la literatura trágica[7], sino que esta recepción debiera ser más bien entendida, por decirlo de alguna manera, como una intervención

ejecutada desde determinados fines "intra-wagnerianos" a los que dichas "obras universales" se ordenarían solamente en calidad de medios. Los ejemplos más evidentes de este tipo de asimilación se perciben en el uso de la *Orestíada* de Esquilo para la elaboración del proyecto temprano de la obra operística *Achilleus*, como también en la manifiesta alusión en *Tannhäuser* a la fiesta dionisíaca mediante la bacanal del *Venusberg*, pero asimismo en numerosas de las caracterizaciones teatrales, donde se expresan los paradigmas griegos de la amistad, del amor fraterno y de los rasgos edípicos de la añoranza materna. Muchas veces también sucede que los acontecimientos dramáticos del universo wagneriano se desencadenan regidos por los vínculos incomprensibles del fatal destino o por el propósito en ocasiones misterioso y vengativo de los mismos dioses olímpicos que parecen renacer así en una época muy distante a la del original politeísmo.[8]

Eximido, pues, de la aplicación de toda crítica histórico filológica en su modo de aproximación a la mitología literario-religiosa de la antigüedad, escribe Wagner al comienzo del ensayo sobre *Arte y Revolución*: "El espíritu griego, tal como se diera a conocer en la época del forecimiento del Estado y del Arte, encontró en la figura de Apolo al verdadero y principal dios nacional de las tribus helenas, luego de haber superado la tosca religión natural de sus raíces asiáticas y de haber puesto al hombre libre, bello y fuerte en la cúspide de la conciencia religiosa". Apolo -se permite aún añadir unas líneas más adelante- sería además el "ejecutor de la voluntad de Zeus en la tierra" y se igualaría sin más con el mismo pueblo. "Esto era la obra de arte griega" –concluye el párrafo: "Apolo devenido arte real y vital. Esto era el pueblo griego en su más elevada verdad y belleza" (t.III, 9-11).[9] Un examen realmente minucioso de este pasaje requeriría de un tiempo y un espacio distintos de los que dispone este trabajo, pero incluso a una observación de índole menos rigurosa le está concedido percibir que en esta *sui generis* indagación de fundamentos para su proposición estética Wagner se siente arrastrado hacia orígenes tan grandiosos como los que se exponen en esta teofanía, en la que la divinidad apolínea es identificada no sólo con el arte (especialmente con el musical, como se sabe), sino también con la obra de arte misma y con el sujeto creador expresado en el *pueblo*, el que a su vez alcanzaría mediante la actividad artística la cima de la verdad (*alétheia*) y de la belleza (*kalós*). Para ello no basta, sin embargo, con el cultivo de un arte particular, sino que se vuelve necesario e imprescindible –tal como lo expresaría el paradigma griego- una armónica asociatividad sincrética de las artes. "En todas partes en que el pueblo ha poetizado", escribe Wagner, "–y sólo y únicamente se puede poetizar desde el pueblo o en su sentido- se puso también la intención poética en la vida como cabeza del hombre pleno, pero sólo sobre los hombros de la danza y del arte tonal" (t. III, 103).

Una versión más directa y coloquial de esta cuestión se encuentra en una carta enviada por Wagner a Berlioz[10] con el fin de dar a conocer sus ideas estéticas en el mundo artístico musical parisino y que éste publicara en la prestigiosa revista *Journal des Débats*, desde la cual fue prontamente recepcionada por Baudelaire como una nueva *Lettre sur la musiquee* y citada en su ensayo dedicado a la defensa de la obra wagneriana luego de los incidentes que afectaron al estreno de *Tannhäuser* en París: "Me pregunté" –revela allí Wagner a Berlioz- "cuáles habrían de ser las condiciones del arte para que pudiesen inspirar al público un inviolable respeto y, con el fin de no aventurarme en exceso en el examen de esta cuestión, me fui a buscar el punto de partida a la Grecia antigua. Allí me encontré de entrada con la obra artística por excelencia, el *drama*, en el cual la idea, por muy profunda que sea, puede manifestarse con la mayor claridad y de la manera más universalmente inteligible. Hoy nos extrañamos con razón de que treinta mil griegos pudieran seguir con sostenido interés la representación de las tragedias de Esquilo[11]; pero si buscamos el medio a través del cual se obtenían semejantes resultados, hallamos que es mediante la alianza de todas las artes que concurrían juntas al mismo fin (*l' alliance de tous les artes concourant ensemble au même but*), es decir, a

la producción de la obra artística más perfecta y única auténtica (*et la seule vraie*). Esto me condujo a estudiar las relaciones de las diversas ramas del arte entre sí, y, tras haber captado la relación que existe entre la *plástica* y la *mímica*, examiné la que se halla entre la música y la poesía: de aquel examen brotaron de repente claridades que disiparon completamente la oscuridad que hasta entonces me había tenido desazonado".[12]

Entre los motivos ocultos -o al menos no explícitamente declarados- de esta exposición histórica que emparenta la génesis del concepto de *Gesamtkunstwerk* de la estética wagneriana con la tradición griega se encuentra, a mi juicio, también y de manera destacada, el anhelo de una utopía cuyo horizonte indica la persecución de un estadio político-artístico del "pueblo alemán" que pudiese mostrarse a su vez como equivalente a la íntima relación que los estudios clásicos decimonónicos pretendieron descubrir, con un grado de certidumbre hoy controvertible, entre el *pathos* de la tragedia ática y el *ethos* de la polis ateniense en la antigüedad.

Tal como se puede constatar por medio de la revisión de las fuentes textuales que componen la esmerada documentación acopiada y publicada por Dieter Borchmeyer y Jörg Salaquarda en *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung* I, (1994), tanto en la analogía política con la Grecia arcaica como en el anhelo que busca aproximarse a una proporción artística entre la *poiesis* trágica y la obra de arte total se trataría de un pensamiento en general compartido por el ideal wagneriano y los ensayos filológico-estéticos del joven Nietzsche. Basta, en este sentido, con observar el "Vorwort an Richard Wagner" de la edición de 1872 de *Die Geburt der Tragödie* para confirmar estas apreciaciones, pero al mismo tiempo, también parece suficiente echar sólo una mirada al "Versuch einer Selbskritik" que antecede a la edición de 1886 de la misma obra para advertir el camino de la diferencia y del quiebre de esa unidad en la proyección utópica. Esto está expresado, quizás, de manera paradigmática en el cambio de la segunda parte del título original "…en el espíritu de la música", por el más severo subtítulo de "Grecia y el pesimismo".

Si se analiza, pues, con más atención este cambio, parece que la separación del camino nietzscheano de aquel itinerario trazado y en gran parte, además, realizado por el mismo Wagner, se habría desencadenado no sólo por causa de la insospechada magnitud adquirida por el *machinarius* productivo de la empresa wagneriana y sus consecuencias en la institucionalidad cultural de la época -así lo ejemplifican claramente Udo Bermbach (2004) y Jonathan Carr (2007)-, sino que tal rompimiento se habría debido también a las consecuencias políticas del proyecto estético de Bayreuth en los tiempos del nihilismo europeo. En primer término, una investigación de este itinerario permite arribar al convencimiento fundado de que se habría producido por parte de Nietzsche una fuerte distancia con respecto al progresivo entusiasmo de Wagner por la producción de un *Kunstwerk* dirigido expresamente al *Volk* alemán -insistencia que se remonta a la experiencia de fracaso de su extrañamiento parisino-, advirtiendo en ello las inevitables adulaciones envueltas en un acto creativo que se encuentra al servicio de un gusto destinado a satisfacer demandas populares en el arte. No me parece suficiente apelar en este punto al tópico del "aristocratismo" nietzscheano para intentar explicar adecuadamente este asunto. Por el contrario, aquí se trataría más bien, según mi opinión, de una rigurosa cuestión de teoría estética en cuyo centro crítico se hallaría por lo demás el concepto mismo de *Gesamtkunstwerk*. Desde la publicación de la imponente *Biografía de Friedrich Nietzsche* (1978) de Curt Paul Janz se ha llamado la atención sobre importantes aspectos críticos contenidos ya en la cuarta de las *Intempestivas*, titulada "Richard Wagner in Beyreuth", y se ha subrayado la implacable sentencia del *Nachlaß* -correspondiente a la misma época (*KSA* 7, 756)- en la que se enjuician severamente los componentes de la *obra de arte total*, restringiendo no sólo el valor poético-musical de la producción wagneriana, sino reduciendo también el drama escenificado a lo que allí se designa como mera retórica.

Aun cuando comparto esta constatación ejemplar de distanciamiento temprano enfatizada por Janz (699 y ss.), pienso, sin embargo, que es más conveniente centrarse principalmente en la obra tardía, pues es en ella donde la crítica a Wagner se sitúa en el exclusivo contexto de una reflexión sobre el arte realizada desde los códigos propios del proyecto de una filosofía del nihilismo europeo.

Me parece que podría ser de utilidad hermenéutica destacar en este entorno analítico un pasaje del *Nachlaß* (*KSA* 11, 547) en el que el wagnerismo (*Wagnerei*) es caracterizado como estupefaciente (*als Rausch-mittel*), es decir, como un tipo de fármaco cuyo efecto consiste antes que nada en inhibir la sensibilidad y producir al mismo tiempo un bienestar puramente artificial. La metáfora alude, a mi juicio, a la espectacularidad que se habría ido apoderando paulatinamente del proyecto artístico de Bayreuth, el que estaría ya dispuesto a volver cada vez más superfuas sus raíces en la tradición y sería capaz de someterse con cierta docilidad a los cánones del éxito que atestiguarían la innegable grandeza del *Gesamtkunstwerk*. Efectivamente, es posible verificar que la megalomanía wagneriana –la misma que en el espacio cotidiano se expresa en la inmensa desproporción de un modo de vivir que ya no puede guardar ninguna relación con la realidad de sus finanzas personales-, se deja caracterizar en el ámbito estético mediante una frenética búsqueda de grandeza, reconocimiento y ascenso social que en ocasiones lo conduce a un verdadero delirio *gigantomáquico*. Observando con agudeza este asunto sostiene Thomas Mann en *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), conferencia dictada en München justo antes de abandonar la Alemania nacionalsocialista, que "la inmortal crítica nietzcheana a Wagner" habría tomado, por causa de esta misma ostentación de grandeza, la forma de un "panegírico con signos inversos (*Panegyrikus mit umgekehrten Vorzeichen*)." Por su parte, Adorno (*Versuch über Wagner* 1937/1952) reúne en una misma herencia interpretativa a Mann y Nietzsche en la medida en que les reconoce el origen de la caracterización de tal modo de operar como el actuar propio de un diletante. Adorno acuñará –a partir de estas indicaciones- la expresión de *diletantismo monumentalizado* –Nietzsche lo califica de *diletantismo insolente* (*KSA* 6, 42)- para determinar el arte wagneriano, insistiendo en que ya la misma idea de fusión de las artes en el *Gesamtkunstwerk* se construye sobre estas bases eclécticas (Adorno 1997: t. 13, 26-27). Más aún, en dicho sincretismo estético se daría además una mezcla desproporcionada en la que la preeminencia del texto sobre la música tendría como resultado el relevo de la obra de arte propiamente tal por el fetiche de la mercancía: "La permanente contemporización (*Vergegenwärtigung*) que la música debe consumar en el poema a costa del tiempo musical persigue el fin de (…) transferir a la apariencia (*Schein*) de una pura actualidad subjetiva todo lo rígidamente objetivo del poema y con ello el reflejo de un mundo de las mercancías en la obra de arte" (Adorno 1997: t. 13, 94)

En este preciso respecto, es posible afirmar que en su obra tardía Nietzsche lleva a cabo un tipo de análisis estético-político en el que el proyecto wagneriano es interpretado desde las claves sintomáticas del advenimiento del nihilismo europeo.

Desde una perspectiva técnicamente estética, me parece que se puede contextualizar la crítica nietzscheana aludiendo a aquello que luego se ha denominado *Bühnenmusik* (Wirth 1986) y que caracteriza a los diversos modos en que la producción musical se encuentra al servicio de diferentes maneras de la representación escénica. Se percibe con cierta facilidad que ya la mera noción de *Bühnenmusik* implica una inestabilidad inherente al concepto de *obra de arte total*, desmintiendo así la autenticidad de una composición equilibrada de las artes que la constituyen y mostrando más bien el ordenamiento jerárquico encabezado por la primacía del "mensaje" y su recepción por sobre la *poiesis* misma. El texto del *Nachschrifit* del *Caso Wagner* describe este desequilibrio mediante el neologismo *Theatrokratie* -expresión acuñada tempranamente en 1874 con ocasión de una caracterización del arte wagneriano (cf. texto

del *Nachlaß* en *KSA* 7, 775)- cuando luego de señalar la arrogancia y el diletantismo de Wagner y sus seguidores declara "…y lo peor: *la teatrocracia-*, el desvarío de la creencia en la *preeminencia* del teatro, en el derecho del teatro a detentar la *soberanía* sobre las artes, sobre el arte" (*KSA* 6, 42). La inminente consecuencia política de este poder estético se refleja en el segundo de los neologismos usados en este pasaje –*Demolatrie-*, afirmando que "el teatro es una forma de la *demolatría* en asuntos de gusto, el teatro es una sublevación de las masas, un plebiscito *contra* el buen gusto…" (*KSA* 6, 42). De esta manera, Nietzsche parece adivinar lo que será la proyección de la *industria cultural* y su adulación de las masas, especialmente en lo que atañe al *wagnerismo* del siglo XX y su lúcida interpretación llevada a cabo por Adorno dentro de los márgenes de la caracterización del fascismo. Uno de los más representativos fragmentos de la *historia del nihilismo* contenidos en el *Nachlaß* (cf. *KSA* 12, 125-127) advierte justamente sobre el hecho de que la música de Wagner y, especialmente, el final de los Nibelungos, deben ser entendidos premonitoriamente, es decir, como la "preparación del nihilismo (*Vorbereitung des Nihilismus*)".

Pero también se constata que esta crítica se vuelve muchísimo más compleja cuando se observa que ella se desarrolla en la obra tardía en el contexto más específico de lo que Nietzsche ha llamado *das Problem der décadence* (*KSA* 6, 11 y ss., especialmente el § 5 de *Der Fall Wagner*) y que se apresura en aclarar explicando que no se trata de una cuestión que él, el filósofo y no el moralista, divise desde fuera de la temporalidad epocal así caracterizada o desde un privilegio de pureza con respecto al problema y sus arduas consecuencias en el ámbito del arte. Por el contrario, el texto afirma que también el propio autor del *Caso Wagner* es un hijo de su tiempo y comparte con el artista el ser inevitablemente un *décadent*. Esta declaración será de máxima importancia y requiere de un tratamiento autónomo, pues el *Problem der décadence* manifiesta precisamente uno de los síntomas más incontrastables del advenimiento del nihilismo y su cuestionamiento constituye un punto central en el desarrollo de lo que se denomina filosofía del nihilismo europeo.

NOTAS

[1] Me parece que ya en esto intentos tempranos se puede percibir aquello que se consolidará en el texto de *Oper und Drama* y que otorgará contenido al concepto central de toda la estética wagneriana, me refiero a la noción de *Gesamtkunstwerk* u *obra de arte total*. La célebre expresión, usada probablemente por primera vez en la obra *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (1827) de K.F.E. Trahndorff e inspirada en la reflexión estética del entorno romántico en que se produce la recepción de la filosofía de Schelling, fue apropiada a mediados del siglo por Richard Wagner con el fin de designar, como bien señala Adorno (1997: v. 13, 92) el "drama del futuro" en el que se reúnen elementos poéticos, musicales y mímicos.

[2] Cf. Richard Wagner: *Mein Leben*, (398 y ss). Ciertamente la autobiografía de Wagner relata los hechos desde una distancia que es imposible que la hubiese mantenido en los tiempos en que transcurrieron los acontecimientos revolucionarios, de tal manera que en el texto tardío enfatiza extemporáneamente sus grandes diferencias con Bakunin. Creo que efectivamente las tenía y que éstas eran profundas, pero no por las mismas razones que aduce Wagner cuando cuenta su vida.

[3] Cf. Sobre estas posturas en torno a la recepción wagneriana de Herder, revisar principalmente Reckow (1977), Köhler (1996) y Stollberg (2006).

[4] El ejemplo más célebre de este tipo de interpretación romántica lo constituye, sin duda, el *Prolegomena ad Homerum* de Friedrich August Wolf, en el que se atribuye una tradición popular rapsódica anterior a la versión escrita de las célebres obras épicas, estableciendo con ello una autoría múltiple proveniente del pueblo. En el caso de este "Homero del norte", como fue llamado Ossian, se ha demostrado incuestionablemente la falsedad de la edición realizada por James Macpherson en el siglo XVIII, aunque Herder defendió hasta el último su autenticidad, cf. Herder: *Auszug*

aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (1773). Para un contexo más amplio de la recepción de las *Volkslieder* y para la continuidad de éstas en el romanticismo (Brentano, Tieck y Görres), véase Viktor Žmegač (2001).

5 La expresión proviene de Herder y es recogida por Wagner cuando habla de un *dichterische Genie der Nation* (t. V, 15).

6 Cf. el artículo sobre Shakespeare de Herder en *Von deutscher Art und Kunst* (1773) y en *Das Kunstwerk der Zukunft* el de Wagner (t. III, 108-109).

7 Un catastro de algunas de estas lecturas y de las traducciones al alemán de las obras griegas leídas por Wagner se encuentra, no obstante, en la obra *Ring und Gral* de Ulrich Müller y Oswald Panagl (2002: 127-128).

8 Las alusiones mitológicas o trágicas pueden ser mezcladas por Wagner sin problemas con otras expresiones artístico-culturales, de tal manera que bien se puede advertir un *Pathos* trágico griego en la composición de un personaje procedente claramente del caballero medieval.

9 "Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blüthezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimath überwunden, und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewußtseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme" (…) Apollon war der Vollstrecker von Zeus' Willen auf der griechischen Erde, er war das griechische Volk (…) "Das war das griechische Kunstwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon, – das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit" (trad. propia).

10 Aun cuando la relación con Berlioz se vio afectada por ciertas expresiones desfavorables de Wagner sobre la *Symphonie fantastique*, que Robert Schumann hizo públicas en un número de la *Neue Zeitschrift für Musik*, se puede constatar tanto una comunidad de intereses como también evidentes influencias. No sólo habría que subrayar que el *Leitmotiv* wagneriano tiene su antecedente en la *idée fixe* de Berlioz, sino además que la obra *Grand Traité d' instrumentation et d' orchestration moderne* de 1844, editada al año siguiente en alemán con el título *Die Moderne Instrumentation und Orchestration*, tuvo una importante influencia en todo el desarrollo de la composición y de la ejecución musical de la obra de Wagner.

11 En la actualidad se calcula más o menos en quince mil espectadores el aforo de un teatro como el ateniense de Dioniso. La cantidad reproducida aquí por Wagner se origina, muy probablemente, en una repetición de lo que Platón escribe en *Symposion* 175 e, sin advertir, sin embargo, el sarcasmo implícito en el pasaje, pues al decir Sócrates que Agatón había resplandecido ante "treinta mil griegos como testigos", está aludiendo prácticamente a toda la población de ciudadano libres atenienses de la época, por lo que la cifra debe entenderse como una ironía mediante hipérbole.

12 Citado desde Baudelaire (1923: t. I V, 282-83). La versión alemana de esta carta fue publicada posteriormente en el tomo VII de las *Sämtliche Schriften und Dichtungen* de Wagner.